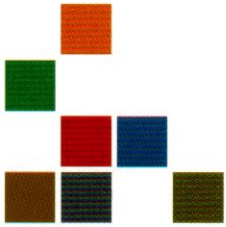
MNAC

Guia

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

MNAC
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

Guia



Patronat del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Generalitat de Catalunya
Ministeri de Cultura
Ajuntament de Barcelona

President
Narcís Serra i Serra

Vicepresident
Jordi Carulla i Font

Vocals
Josep Anton Acebillo i Marín
Oriol Balaguer i Julià
Francesc Xavier Boya i Alós
Lluís Domènech i Girbau
Salvador Gabarró i Serra
Antonio Hidalgo López
Pere Izquierdo i Tugas
Julián Martínez García
Ferran Mascarell i Canalda
Josep Maria Montaner i Martorell
Immaculada Moraleda i Pérez
Jorge Semprún Maura
Gemma Sendra i Planas
Francesc Tarrats i Bou
José Vidal-Beneyto

Secretària
Anna Bernadàs i Mena

Director general
Eduard Carbonell i Esteller

Administrador
Joan Llinares i Gómez

Patrocinadors
Banco Santander Central Hispano
Bassat Ogilvy
Fomento de Construcciones y Contratas, SA
Freixenet, SA
Fundació Agbar
Gas Natural SDG
Hewlett-Packard Española, SL
Ràdio Televisió Espanyola a Catalunya
Televisió de Catalunya
Catalunya Ràdio
Yahoo en Català!

© de l'obra editorial
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Palau Nacional. Parc de Montjuïc
08038 Barcelona - www.mnac.es

© Textos: Museu Nacional d'Art de Catalunya

Primera edició: desembre 2004

ISBN: 84-8043-136-9
Dipòsit legal: B-50.676-04

Edició
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Autors
David Balsells (D.B.)
Marta Campo (M.C.)
Jordi Camps i Sòria (J.C.S.)
Eduard Carbonell (E.C.)
Maria Clua i Mercadal (M.C.M.)
Maria Margarita Cuyàs (M.M.C.)
Mercè Doñate (M.D.)
Albert Estrada-Riu (A.E.-R.)
Mariàngels Fondevila (M.F.)
Maria Rosa Manote i Clivilles (M.R.M.C.)
Cristina Mendoza (C.M.)
Montserrat Pagès (M.P.)
Francesc M. Quílez i Corella (F.Q.C.)
Francesc Ruiz i Quesada (F.R.Q.)
Cecília Vidal i Maynou (C.V.M.)
Joan Yeguas (J.Y.)
Gemma Ylla-Català (G.Y.-C.)

Coordinació dels textos
Montserrat Gumà

Restauració i conservació preventiva
Carmina Admella Baulias
Alejandra Balboa García
Joan Bolet
Núria Canyameres Tomàs
Anna Carreras Tarragó
Àngels Comella Gilabert
Pere de Llobet Masachs
Ya-Hui Liu Zhou
Elena López Olivan
Paz Marqués Emo
Vicenç Martí Querol
Teresa Novell Carné
Núria Pedragosa Garcia
Joan Pey Oliveras
Carles Pongiluppi Juncà
Núria Prat Grau
Carme Ramells Cabrelles
Emma Sarró Muñoz
Joan Serra Cañellas
Marta Serra Majem
Aurora Velat Sánchez
Benoît V. de Tapol
Antoni Morer Munt

Fotografies
© MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2004
© Col·lecció de pintura catalana Carmen Thyssen-Bornemisza en dipòsit gratuït al Museu Nacional d'Art de Catalunya
© Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família
© Museo Thyssen Bornemisza. Madrid
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, 2004
© Joaquim Sunyer, Santiago Rusiñol, Hermen Anglada Camarasa, J. Gutiérrez Solana, J. Torres-García, Xavier Nogués, Pablo Gargallo, Julio González, Ramon Pichot, J. Ortiz Echagüe, Agustí Centelles, VEGAP, Barcelona, 2004
Coordinació editorial i producció
Núria Giralt
Nèstor Sagimon
i Mireia Almirall

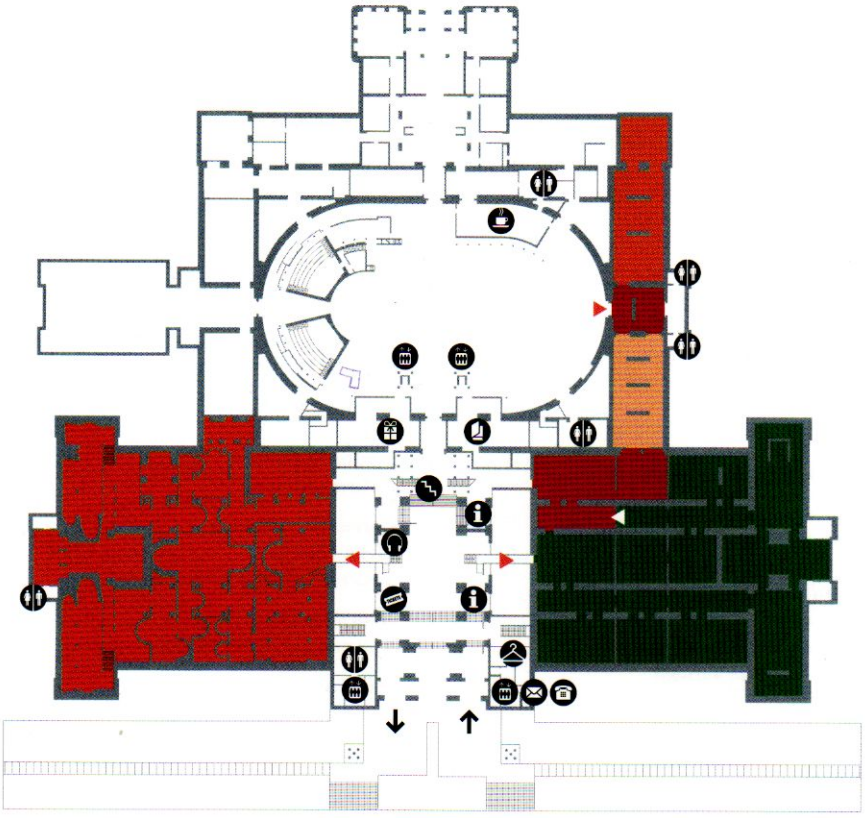
Correcció i traducció
Elena Llorens
Susanna Méndez i Adolf Fuertes

Disseny gràfic
Villuendas+Gómez Estudi de disseny

Fotomecànica
Scan4

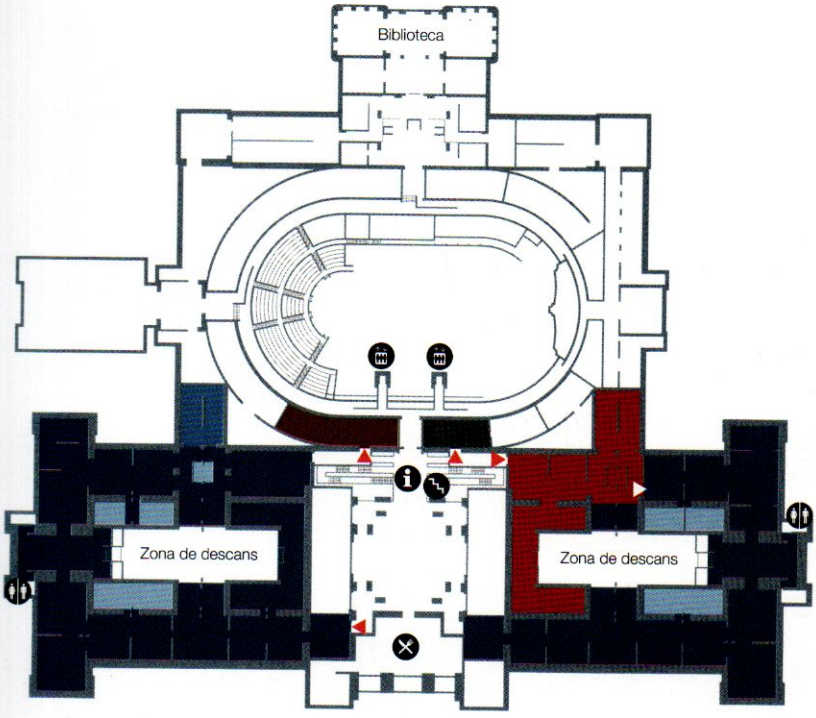
Impressió
Grup 3

Planta baixa



- Romànic
- Gòtic
- Renaixement i barroc
- Llegat Cambó
- Col·lecció Thyssen-Bornemisza

Planta primera



Renaixement i barroc

Art modern

Col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza

Dibuixos, gravats, cartells i fotografia

Fotografia

Numismàtica

Sumari

11
Introducció

16
Romànic

74
Gòtic

142
Renaixement i barroc
Llegat **Cambó**
Col·lecció **Thyssen-Bornemisza**

218
Art modern
Col·lecció **Carmen Thyssen-Bornemisza**

308
Dibuixos, gravats i cartells

338
Fotografia

366
Numismàtica

392
Índex

Introducció

La funció principal del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) en tant que museu és, a banda de conservar, documentar i investigar, ser generador de coneixement, i és en aquest punt que la guia que teniu a les mans esdevé una eina valuosa per tal que aquest coneixement arribi al màxim de públic, no en va la difusió és una altra de les funcions pròpies d'un museu.

A més, si una de les prioritats d'un país també és explicar i difondre el seu art i comparar-lo, quan és possible, amb l'art internacional, el paper del MNAC, definit per la Llei de Museus del 1990, és clau. En aquest marc pren sentit també aquesta guia, l'objectiu de la qual és establir un diàleg entre el públic i les obres d'art que contempla, en un itinerari ininterromput per gairebé mil anys d'art a Catalunya, que comença amb la presentació d'un altaret del segle X i acaba en el conjunt d'escultures de Juli González dels anys quaranta del segle XX o, pel que fa a fotografia, en obres d'autors contemporanis. Tanmateix, el repte que es planteja el Museu d'arribar al màxim nombre de públic fa que aquest itinerari busqui un equilibri entre les exigències que reclama el gran públic i les necessitats que tenen el coneixedor i l'estudiós de l'art. Aquesta doble exigència, present en aquesta guia, ha constituït i constitueix, per al Museu, un desafiament alhora que un estímul. Per aquesta raó, la nostra satisfacció, tant la meva com la de l'equip de tècnics i de professionals del Museu que l'han fet possible, és que aquesta guia esdevingui una referència ineludible per a tots aquells que s'interessen per l'art a Catalunya d'aquests mil anys.

En aquest sentit, no hem d'oblidar mai que el MNAC, molt lligat a la història del país i de la seva gent, és la culminació de la tasca de recuperació i conservació patrimonial que comença l'any 1891 amb la creació del Museu Municipal de Belles Arts al Palau de Belles Arts, el qual, el 1915, es trasllada a l'antic arsenal del parc de la Ciutadella, actual seu del Parlament de Catalunya. Gràcies a l'actuació de la Junta de Museus, creada el 1902 i reorganitzada el 1907, juntament amb la de l'Ajuntament i la Diputació de Barcelona i, més tard, amb la de la Mancomunitat de Catalunya i la Generalitat de Catalunya a l'època de la República, es va impulsar el pla de recuperació i adquisició patrimonial que va permetre que les col·leccions d'art romànic i gòtic del Museu siguin avui tan riques i representatives, i facin del Museu Nacional d'Art de Catalunya un punt de referència ineludible per als estudiosos de l'art. Finalment, l'any 1934 es va assolir una de les fites més importants de tot aquest procés: les col·leccions del parc de la Ciutadella es van traslladar al Palau Nacional de Montjuïc, un edifici que es va construir per a les grans manifestacions protocol·làries i culturals de l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929, on es va inaugurar, el 1934, el Museu d'Art de Catalunya, que mostrava l'art del país des del romànic fins al segle XX.

Tanmateix, a causa de l'amenaça que la Guerra Civil representava per als fons, el 1937 es van traslladar a París i, després, a Olot i Darnius, d'on van retornar en acabar el conflicte bèl·lic. No obstant això, seguint el fil de la història, durant la dictadura del general Franco es va trencar la unitat d'exposició de l'art català i, el 1945, la col·lecció d'art dels segles XIX i XX es va segregar del Museu d'Art de Catalunya i es va instal·lar a l'antic arsenal del Parc de la Ciutadella, on es va crear el Museu d'Art Modern. Aquest mateix any, i també al palau de la Ciutadella, es va inaugurar el Museu del Gabinet Numismàtic de Catalunya, que mostrava la història de la moneda, el paper valor i la medalla, el qual hi va romandre fins al 1980.

La separació entre el que es considerava art antic, és a dir, el romànic, el gòtic i el del Renaixement i barroc, i el que es denominava art modern, o sigui, el dels segles XIX i XX, va seguir fins que, l'any 1990, va tenir lloc l'altra fita important en la gestació de l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya: la promulgació de la Llei de museus de Catalunya, per la qual es restablia una altra vegada la unitat de les col·leccions de l'antic Museu d'Art de Catalunya, que abracen des del romànic fins als anys quaranta del segle XX, se'l declarava museu nacional i s'incorporava a la nova estructura museística el Gabinet de Dibuixos i Gravats, el Gabinet Numismàtic de Catalunya i la Biblioteca General d'Història de l'Art. Així doncs, d'alguna manera el MNAC és l'hereu de l'esperit del 1934 i en ell s'integren les col·leccions fins ara disperses en diverses seus. En aquest repàs somer per la història del Museu no hem d'oblidar tampoc el 1996, any en què es crea el Departament de Fotografia amb la voluntat d'incloure també aquesta disciplina artística en els fons del MNAC. Aquest llarg procés culmina ara, el 2004, moment en què el fons patrimonial del Museu comprèn totes les arts: escultura, pintura, arts de l'objecte, numismàtica i medallística, dibuixos, gravats, cartells i fotografia, i les col·leccions, per si mateixes, configuren un discurs global de l'art català, des de les primeres manifestacions del romànic fins als anys quaranta del segle XX, o fins als nostres dies pel que fa a la fotografia, comparant-lo amb l'art internacional sempre que les col·leccions pròpies ho permeten, tal com queda reflectit en les pàgines d'aquesta guia que em plau presentar-vos en tant que director general d'aquest gran museu.

Tant abans com després del parèntesi de la Guerra Civil, el Museu d'Art de Catalunya i el Museu d'Art Modern van continuar desenvolupant una important activitat museística i van seguir enriquint les seves col·leccions gràcies a adquisicions, com ara les de les col·leccions Casellas (1911), Plandiura (1903 i 1932) i Muntadas (1956), entre d'altres no menys significatives, per no esmentar-les. Fruit d'aquesta activitat compradora de la Junta de Museus, per exemple, el Museu pot presentar avui peces tan destacades com les talles del *Davallament de Taüll* i el *Bàcul de Mondoñedo*, de l'època del romànic; el *Retaule de la Mare de Déu dels Àngels* de Tortosa de Pere Serra i el *Retaule de sant Vicenç* del Mestre d'Estopanyà, bons exemples del gòtic català; el *Sant Pere i el sant Pau* d'El Greco, una aportació excel·lent a les col·leccions d'art del Renaixement i el barroc, i una notable presència d'obres d'artistes catalans modernistes i noucentistes, que van entrar amb l'adquisició de la Col·lecció Plandiura. No podem deixar d'esmentar tampoc que gràcies a l'adquisició de la Col·lecció Muntadas, el Museu compta avui amb artistes tan destacats com Bernat Martorell, Jaume Huguet, Pere Garcia de Benavarri o Fernando Gallego, entre d'altres, tots ells noms importantíssims de l'art gòtic, o amb la presència d'Ayne Bru, una de les figures més rellevants del Cinc-cents català. Ara bé, pel que fa a les adquisicions, no podem deixar de dedicar unes paraules especials a la de la Col·lecció Casellas (1911), pel que va representar per als fons del Gabinet de Dibuixos i Gravats, no només per la seva vàlua artística, sinó també pel canvi que va significar en la història d'un fons que fins aleshores s'havia nodrit d'aportacions esporàdiques de particulars, ni podem deixar d'esmentar tampoc la col·lecció de cartells de Lluís Plandiura, que va ingressar al Museu el 1903.

Pel que fa a donacions, cal destacar la d'Enric Batlló (1914), la del Llegat Cambó (que va ingressar al Museu entre els anys 1949 i 1954), que, per la seva importància, mereix un apartat independent en aquesta guia, la del Llegat Espona (1958), la del Llegat Domènec Teixidó (1961), la del Llegat Bertran (1970), la del Llegat Fontana (1976) i, més recentment, la donació de l'empresa Girbau, SA (1997), que ha donat la sèrie de la *Vida de la Mare de Déu* de Francesc Pla, dit «el

Vigatà», un bon exemple de les decoracions amb què la burgesia catalana de l'últim quart del segle XVIII embellia els salons de les seves cases particulars. En aquest apartat podem parlar, per exemple, de l'ingrés de la *Mare de Déu de Ger* i de l'*Arqueta de sant Esteve*, dues peces fonamentals dels fons de romànic del MNAC; sense menystenir tampoc la presència d'artistes tan importants de la història de l'art com poden ser Zurbarán, El Greco i Stanzione, testimoni de la grandesa del Museu, exemplificats tots ells en el Llegat Espona. Tampoc hem d'oblidar l'entrada d'una de les obres més emblemàtiques de la col·lecció d'art romànic, la *Majestat Batlló*, donació d'Enric Batlló, el qual també va donar el *Salvador* de Pere Joan, una escultura en pedra del gòtic català prou remarcable, sense menystenir, però, la importància del llegat de la Col·lecció Fontana, que ha permès al Museu posseir una excel·lent selecció d'obres gòtiques d'escola lleidatana, aragonesa i valenciana. Un cas apart és la donació que el mateix Ramon Casas, el 1909, va fer al Museu dels seus retrats al carbó, autèntica galeria iconogràfica de les personalitats contemporànies de l'artista, la que Roberta González va fer el 1974 d'obra del seu pare, el gran artista avantguardista Juli González, i la d'artistes com ara Carles Fontserè, Oriol Maspons, Toni Catany, Pere Formiguera i Colita, entre d'altres, que han ajudat a conformar, en aquesta primera etapa, els fons del Departament de Fotografia.

No hem d'oblidar tampoc dipòsits tan importants com els de la Reial Acadèmia de Bones Lletres (1879) i la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (va ser dipositat el 1902 i va ingressar el 1906), els de la Col·lecció Gil (va ser dipositada el 1922 i va ser adquirida parcialment el 1944) i la Col·lecció Bosch i Catarineu (va entrar al Museu el 1935 i va ser adquirida el 1950) i els diversos dipòsits del Museo del Prado. En aquest punt, per exemple, podem destacar la presència d'una obra emblemàtica del gòtic, el *Retaule de santa Bàrbara de Puertomingalbo* de Gonçal Peris Sarrià, que va arribar al Museu procedent de la Col·lecció Bosch i Catarineu. Situats ja en dates més actuals, no hem de menystenir els dipòsits de la Generalitat de Catalunya i del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, que han significat una gran aportació als fons del Departament de Fotografia del MNAC.

Quant als fons artístics dels segles XIX i XX, prenen gran rellevància les exposicions generals de belles arts que l'Ajuntament de Barcelona va organitzar entre el 1891 i el 1911, les exposicions oficials organitzades també per l'Ajuntament de la ciutat en la dècada dels anys vint i les exposicions de primavera del decenni següent, que completen el fil expositiu del Museu gràcies a les adquisicions d'obres tant d'artistes catalans com estrangers, dels quals alguns han dut l'art català als seus moments de màxima esplendor. Però, en aquest apartat, mereix ser destacat l'ingrés de dos olis de Marià Fortuny, *La vicaria* i *El col·leccionista d'estampes*, que va ser possible gràcies a les aportacions de particulars en una subscripció organitzada per la Junta de Museus, que va saber despertar l'interès dels ciutadans pels museus de la ciutat.

Menció apart mereixen els recents dipòsits de la col·lecció Thyssen-Bornemisza i de la col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza, testimonis de la voluntat del MNAC d'intentar aprofundir, ampliar i completar el seu discurs museològic, que en aquesta guia han estat tractats en un apartat independent, atesa la importància dels fons que apleguen; en el primer dels dos casos, ens permeten tenir una visió global de l'art europeu, des del gòtic fins al rococó i, en el segon, tastar una selecció exquisida de pintura catalana dels autors més representatius dels segles XIX i XX.

Ara bé, en el marc de les funcions de conservació, investigació i difusió del patrimoni en un sentit ampli que li són pròpies en tant que museu, el MNAC es distingeix d'altres museus en dos aspectes principals, que, al cap i a la fi, el converteixen en l'eix vertebrador dels altres museus d'art i institucions culturals del país. D'una banda, ofereix un seguit de serveis tècnics fora de l'àmbit estricte del museu i, en aquest sentit, per exemple, el MNAC dirigeix restauracions monumentals i intervencions en pintura, escultura i altres tècniques artístiques, i assessora altres centres museístics sobre qüestions referides a seguretat, museografia i conservació preventiva. A través dels seus serveis tècnics, el MNAC dóna suport i assistència als museus i institucions culturals que ho sol·liciten, per la qual cosa porta a terme estudis i anàlisis d'avaluació i diagnosi amb propostes de millora o de primera instal·lació en els àmbits de la seguretat del patrimoni, de les instal·lacions i de les persones; de l'elaboració de projectes museològics i museogràfics; del disseny d'organitzacions, i de l'establiment i el funcionament d'estructures museístiques.

Però, d'altra banda, el MNAC ha esdevingut un important centre de recerca que gira al voltant de la Biblioteca d'Història de l'Art (BHA), de l'arxiu general i del laboratori. No en va, per esmentar alguns exemples, l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del MNAC ha aconseguit ocupar un lloc rellevant com a nucli d'investigació i d'aplicació de noves tècniques i de nous materials en el món de la conservació i la restauració d'obres d'art, sense oblidar que la BGHA és un important centre de documentació i estudi, i un punt de referència per als historiadors de l'art, particularment de l'art català, gràcies a l'intercanvi i la col·laboració que manté amb altres biblioteques, universitats i museus, tant nacionals com internacionals.

Per tot plegat, encara que el Museu Nacional d'Art de Catalunya, per les seves col·leccions ja figura entre els millors museus europeus, un cop ja obert al públic, també ha de tenir un lloc destacat en l'àmbit internacional per la gestió, les activitats d'investigació, de documentació, de restauració, de difusió.., repte que ara es planteja. El 2004 clou, doncs, una etapa i n'inicia una de nova: la de la consolidació del Museu en el territori i la de la seva integració en els circuits museístics internacionals, atès que el caràcter de nacional el converteix en una de les principals institucions culturals i punt de referència per a la resta de museus d'art del país, a banda, d'iniciar la seva projecció internacional i contribuir, així, al coneixement i la promoció del món artístic català en l'àmbit mundial.

La prioritat que, com ja he dit, es planteja un país d'explicar el seu art i comparar-lo amb l'art internacional es plasma al MNAC en un projecte globalitzador que, a parer meu, ens permet entrar a Europa de manera coherent. És evident que els museus poden aportar riques col·leccions d'individualitats, d'artistes, però aleshores el discurs final és una suma de discursos parcials i independents. En canvi, el MNAC, a més dels grans artistes, ofereix un discurs ampli que explica la història de l'art i un patrimoni d'un lloc concret d'Europa, i personalment penso que aquesta és una bona manera d'entrar a Europa, perquè considero que l'aportació al patrimoni artístic europeu de l'art d'un país, amb els seus períodes d'esplendor i decadència, amb les seves individualitats, però amb un discurs coherent i real esquitxat, quan és possible, de referències i contrapunts internacionals, ens ajuda a nosaltres i a futures generacions d'europeus a conèixer un passat artístic, a la vegada que ens duu a gaudir de l'art i, en conjunt, a elevar el nivell cultural del país i d'Europa.

Però justament perquè els museus generen coneixement en tant que conserven obres d'art, les documenten i les investiguen, la qual cosa permet avançar en el coneixement de la història i de la història de l'art, també han d'establir ponts de diàleg cultural. En aquest punt, guies com la que ara us presento són instruments vàlids i útils perquè difonen les col·leccions a partir de la investigació, sense menystenir, però, la rigorositat científica, perquè cientifisme, didàctica i divulgació no estan renyits, al contrari, són complementaris. Només així entrarem de ple en el concepte de museu del segle XXI, un centre d'investigació i generador de coneixement que ha de saber arribar al màxim nombre de públic d'avui, aquell que vol gaudir actualment de l'art, independentment del moment en què ha estat creat, i des dels museus hem d'aprendre a comunicar-nos-hi, sense oblidar, però, les exigències dels historiadors i investigadors de l'art. No en debades, en un món cada dia més globalitzat, hem d'intentar trobar llocs comuns per a tots i qui sap si el patrimoni cultural pot arribar a ser-ho i, en aquest sentit, els museus han d'entrar en el segle XXI amb un sentit ple i renovat. Per tot això us reitero el meu convenciment que, vingueu d'on vingueu, el llibre que teniu a les mans és l'instrument que us ajudarà a trobar-vos a gust entre nosaltres, ja que és el punt de partida perquè pugueu arribar a conèixer i entendre les diferents obres de l'exposició permanent, alhora que hi podreu mantenir un diàleg i contextualitzar-les en un discurs global, el de l'art europeu, la qual cosa, com a director general del MNAC i, com a tal, amb l'obligació de conduir el Museu per aquests nous camins i afrontar els reptes que s'obren davant nostre, em satisfà plenament.

Eduard Carbonell i Esteller
Director general del MNAC

Romànic

La col·lecció d'art romànic

La col·lecció d'art romànic és, sens dubte, una de les més emblemàtiques del Museu gràcies a l'excepcional sèrie de conjunts de pintura mural. El conjunt comprèn fons d'art català dels segles XI, XII i XIII, que pot ser confrontat amb altres de l'àmbit hispànic i internacional. A més de la pintura mural, destaquen les peces de pintura sobre taula i escultura en fusta, que inclouen nombrosos exemples paradigmàtics, així com els notables fons d'escultura en pedra i d'arts de l'objecte.

Una part molt important de la col·lecció es va anar formant entre el final del segle XIX i el primer terç del segle XX. L'interès pels testimonis de l'època romànica era el resultat de l'esperit d'estudi i de recuperació del passat medieval català, arran de moviments culturals com la Renaixença, que comportava la voluntat d'assolir un coneixement del país propi, de definir i reivindicar una identitat pròpia. Això anava acompanyat dels intents de salvaguardar el patrimoni arquitectònic i artístic, és a dir, el que restava de monuments destruïts o abandonats, tal com s'estava duent a terme a la ciutat de Barcelona al llarg del mateix segle XIX. En tot aquest procés hi ha un esdeveniment que va incidir de manera determinant: l'interès per les pintures murals romàniques havia augmentat durant les primeres dècades del segle XX, en ser estudiades i publicades, i també observades per part del món del comerç de l'art. Aquest fet va conduir a un intent d'exportació dels conjunts, en una operació que comptava amb l'actuació de tècnics italians en l'arrencament de les pintures al fresc. La Junta de Museus va reaccionar i va frenar aquella operació, i poc després es va decidir que les pintures serien traslladades a Barcelona i instal·lades en el Museu. L'operació es va dur a terme entre els anys 1919 i 1923. El procés i els detalls de tota l'operació d'arrencament, trasllat i instal·lació formen una part de la història del Museu suficientment documentada i que s'ha explicat amb detall en diverses ocasions.

En l'actualitat, la selecció i l'ordenació de les obres té un eix vertebrador que és el discurs cronològic i estilístic determinat sobretot per la pintura mural. En aquest sentit, hi ha representats alguns dels moments i les tendències més significatives de l'època, entre els corrents de filiació francesa i els italianitzants, entre d'altres, a l'entorn del 1100. Més endavant, se situa l'obra més important de la col·lecció, amb les pintures de *Sant Climent de Taüll*, i, especialment, les de l'absis principal, així com les de *Santa Maria de Taüll*. Entre els conjunts més avançats cronològicament s'han de destacar els corresponents a l'art del 1200; dels quals el conjunt aragonès de Sixena era una de les meravelles de la pintura medieval hispànica fins que va ser greument malmès per un incendi l'any 1936, durant la Guerra Civil espanyola.

Entremig s'inclouen una sèrie d'àmbits, o parts d'àmbits, que permeten explicar diversos aspectes significatius del romànic, i especialment les tècniques i la iconografia. Entre les obres de pintura sobre taula, destinada especialment al mobiliari d'altar, sobresurten el *Frontal de la Seu d'Urgell o dels Apòstols*, el de *Cardet* i el d'*Avià*. Per la seva banda, la col·lecció d'escultura en fusta ofereix una visió àmplia i completa del romànic, amb obres que representen diverses tipologies, i d'una qualitat extraordinària com la *Mare de Déu de Ger*, la *Majestat Batlló* o les dues talles del *Davallament d'Erill la Vall*, que és una de les altres obres emblemàtiques del romànic. Finalment, també cal destacar els exemples d'escultura en pedra, com els *Capitells de Sant Francesc*, i els d'esmalt, com el *Bàcul de Mondoñedo*.

L'altar de Sant Serni de Tavèrnoles destaca per les mides, la composició i el tema que s'hi representa, una sèrie de sants bisbes.

Les dimensions d'aquesta peça són més grans que les habituals dels frontals d'altar coneguts, cosa que va fer pensar en la possibilitat que fos un sarcòfag o un retaule. La magnitud i la importància del monestir del qual procedeix, però, havia de permetre grans celebracions litúrgiques que requerien un altar d'aquestes proporcions. En l'obra es representen nou sants bisbes la figura central dels quals és possiblement sant Serni, titular del monestir d'on prové la peça i que va ser bisbe i màrtir de Tolosa de Llenguadoc. Aquest és un tema molt poc freqüent en la pintura sobre taula, que solia centrar la decoració a l'entorn d'una figura central i distribuïa les escenes o els personatges en registres. Als laterals, en què s'observa clarament la mà d'un artista diferent, hi ha els sants bisbes Martí i Brici, identificats per inscripcions.

Les poques dades que es tenen d'aquest altar han fet que l'anàlisi estilística del frontal sigui la font d'informació més important i que hi hagi diverses interpretacions sobre això. L'estilització de les figures i l'efecte ornamental del ritme gairebé seriat dels personatges l'han relacionat amb els recursos usats en pintura mural, mentre que aspectes com la precisió de la línia en la definició dels plecs l'han vinculat a una decoració pròpia de miniaturistes. Tanmateix, és possible que l'obra pertanyi a un taller vinculat a la Seu d'Urgell i per aquest motiu s'ha instal·lat a l'interior de l'absis de la Seu (vegeu p. 22 i 23). G.Y.-C.

El frontal, la peça que cobreix la part del davant de l'altar, destaca per la qualitat dels seus colors tan vius i perquè il·lustra alguna de les característiques compositives de l'art romànic, com la simetria bilateral, l'abstracció dels fons, sense cap referència d'espai o de context, i la geometrització antinaturalista de les formes, observable en els plecs de la indumentària. També presenta algunes convencions de representació, com l'anomenada perspectiva jeràrquica, que consisteix a presentar el personatge principal de mida més gran.

Presideix la composició la *Maiestas Domini* o Crist en Majestat, representat dins una doble màndorla de tradició carolíngia. Segons les fonts bíbliques que inspiren la visió, el tron del Senyor és l'arc del Cel i té la Terra com a escambell dels seus peus. El seu rostre està emmarcat per un nimbe crucífer i té l'expressió severa. Subjecta el llibre de la vida, tancat amb set segells, amb la mà esquerra i amb la dreta beneeix. Els apòstols figuren als compartiments laterals, disposats en una mena de piràmides esglaonades, fórmula compositiva original, bé que coneguda ja en l'art del Baix Imperi, que apareix també a les famoses bíblies romàniques de Rodes i de Ripoll, del segle XI. Tots els deixebles, amb la mirada i la inclinació del cap, s'adrecen cap al Salvador i porten llibres o rotlles; Pere, a més, du les claus. Enfront seu, a l'altre costat, hi ha Pau, amb la seva calvície característica. Tant la imatge de Crist com la qualitat del groc i el vermell emprats i, fins i tot, les sanefes del marc es retroben molt similars al frontal que prové de Sant Martí d'Ix (MNAC/MAC 15802), obra sorgida probablement del mateix taller. M.P.

Altar de Tavèrnoles

Segle XII

MNAC/MAC 15786 el frontal d'altar
MNAC/MAC 64003 i 64006 els laterals d'altar

Frontal de la Seu d'Urgell o dels Apòstols

Primera meitat del segle XII

MNAC/MAC 15803

La decoració d'aquest absis és una mostra notable de la col·lecció de pintura mural romànica del MNAC, única en el seu gènere, que en la seva major part prové de la diòcesi d'Urgell.

A la conca absidal hi havia representada una gran Teofania o manifestació del Senyor, inspirada en l'Evangeli i el llibre de l'Apocalipsi. Crist es mostrava en tota la seva esplendor, dret i imposant dins la màndorla de la seva glòria, amb la Terra com a escambell dels seus peus, segons la interpretació bíblica. Estava envoltat del Tetramorf, o símbols dels evangelistes, dels quals es conserven quasi sencers l'àguila de Joan i el toro de Lluc. La visió evocada en aquesta imatge és tant l'Ascensió de Crist com el seu retorn triomfal a la fi dels temps. Una bella greca de tradició clàssica marca la separació entre aquest registre i l'inferior, en el qual hi ha la Mare de Déu i els apòstols, centrats per les figures de Pere, amb les claus, i Maria, amb una corona a la mà, detall iconogràfic força singular al·lusiu al Regne del Cel. També es figuren Andreu, amb la creu, Joan l'Evangelista, imberbe, i Pau, l'apòstol dels gentils, que representen l'Església militant que assisteix a la manifestació de Déu. Belles sanefes florals ornen les finestres. Estilísticament, les pintures mostren una síntesi d'influències diverses procedents de la Llombardia, Occitània i el Peitieu. M.P.

Absis de la Seu d'Urgell
Primera meitat del segle XII
MNAC/MAC 15867

Aquest capitell és una mostra molt destacada de la producció de l'art hispanomusulmà en època califal, i es correspon amb una de les seves fases més brillants, la del califa al-Hakam II, com es pot desprendre de la inscripció que hi ha a l'àbac, que al·ludeix a l'esmentat califa (961-976) i al seu ministre Ga'far, que va morir el 970. Això permet datar el capitell amb força precisió entre el 961 i el 970. Cal destacar que moltes obres d'aquesta època a l'Àndalus poden datar-se mitjançant les inscripcions. Aquest capitell, concretament, prové de les obres de remodelació de l'alcàsser de Còrdova.

Com succeeix en molts capitells d'aquest època a l'Àndalus, l'estructura general de la peça mostra els lligams amb la tradició tardoromana, amb un esquema derivat del tipus corinti clàssic: dos nivells de fulles d'acant a la part cilíndrica i les volutes als angles superiors. El relleu s'assoleix a partir de la tècnica del trepatge, mentre que en alguns detalls s'aplica el bisellat. També és característic d'aquestes obres andalusines la manca de collarí, així com el fet que el sentit decoratiu ve donat pel contrast entre clars i obscurs i una tendència a la geometrització de les formes.

Aquesta producció contrasta amb la de l'alta edat mitjana a Catalunya, cosa que queda palesa amb algunes de les peces que se situen en el mateix àmbit on s'exposa aquest capitell. No oblidem que, en molts aspectes, el món islàmic va representar una font de contactes i d'enriquiment per als territoris cristians, entre els quals hi havia el dels comtats catalans dels segles X i XI. J.C.S.

Aquestes dues peces són molt representatives de l'escultura del segle XI a Catalunya i d'una de les tendències més significatives d'aquesta època. A més, provenen d'un dels edificis més destacats de l'arquitectura del segle XI, l'església de Sant Pere del castell d'Àger, important centre de poder i estratègic amb vista a la conquesta dels comtats catalans cap al sud davant el domini islàmic.

La imposta està decorada amb una tija ondulada on s'inscriuen semipalmetes en dos registres. Aquesta imposta, tant pel que fa a la decoració com a la factura, s'ha relacionat amb altres peces similars, com ara les impostes procedents de la catedral de Barcelona, de les quals dues també estan exposades a la sala d'art romànic del Museu (MNAC/MAC 14397 i 14398). La decoració del capitell està formada per palmetes encerclades per arcs apuntats i disposades en dues fileres de registres. Aquests tipus de motius decoratius són molt habituals en aquesta època a Catalunya. Igualment, és característic el procediment de la talla a bisell, mitjançant el qual s'obtenen els efectes de llum i ombra que delimiten els motius.

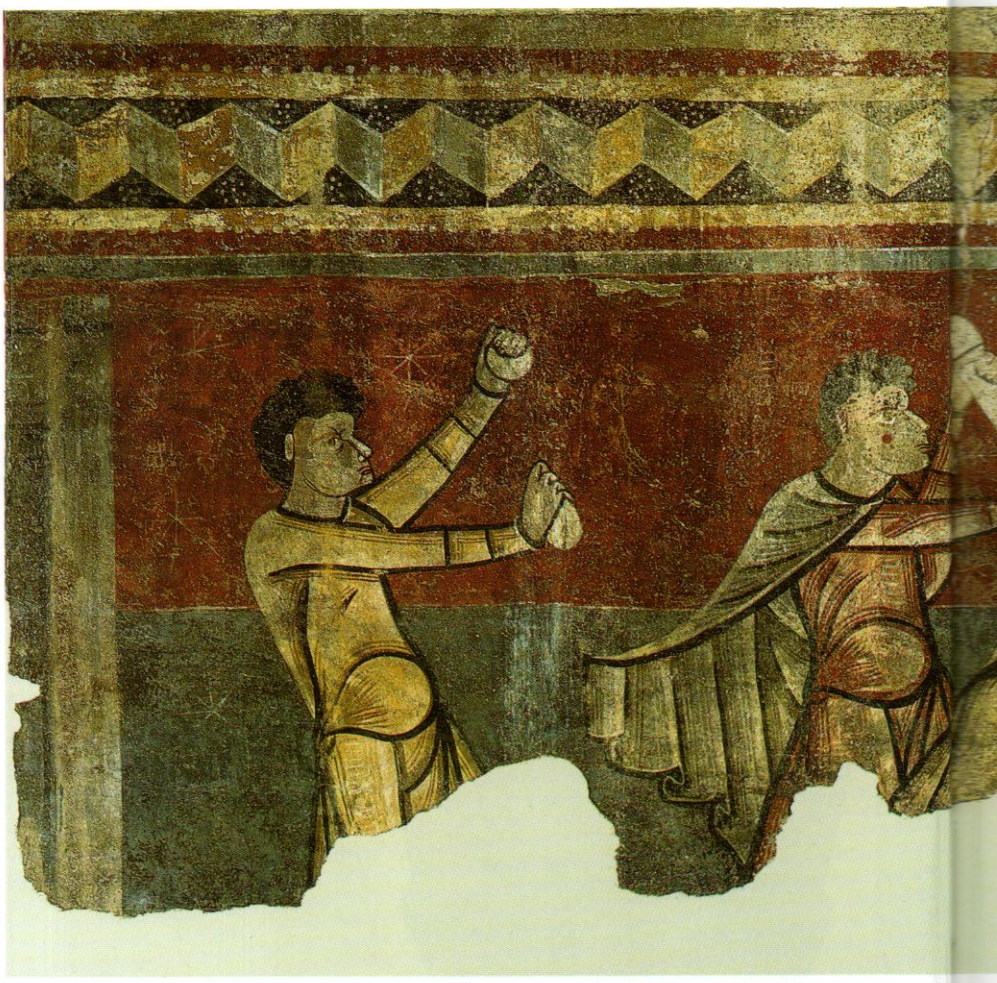
A Sant Pere d'Àger la decoració era fonamentalment de caràcter vegetal i geomètric, fet que es pot comprovar amb les restes conservades *in situ* i amb les peces conservades, també, al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal. Però altres conjunts presentaven decoració figurada, com les anomenades llindes de Sant Genís de Fontanes i de Sant Andreu de Sureda, al Rosselló, i també a Sant Pere de Rodes. J.C.S.

Capitell andalusí d'època califal
961-970 / 350-360 AH (d'acord amb la inscripció del temps del califa al-Hakam II)
MNAC/MAC 122001

Capitell i imposta d'Àger
Segle XI
MNAC/MAC 24002 i 49368

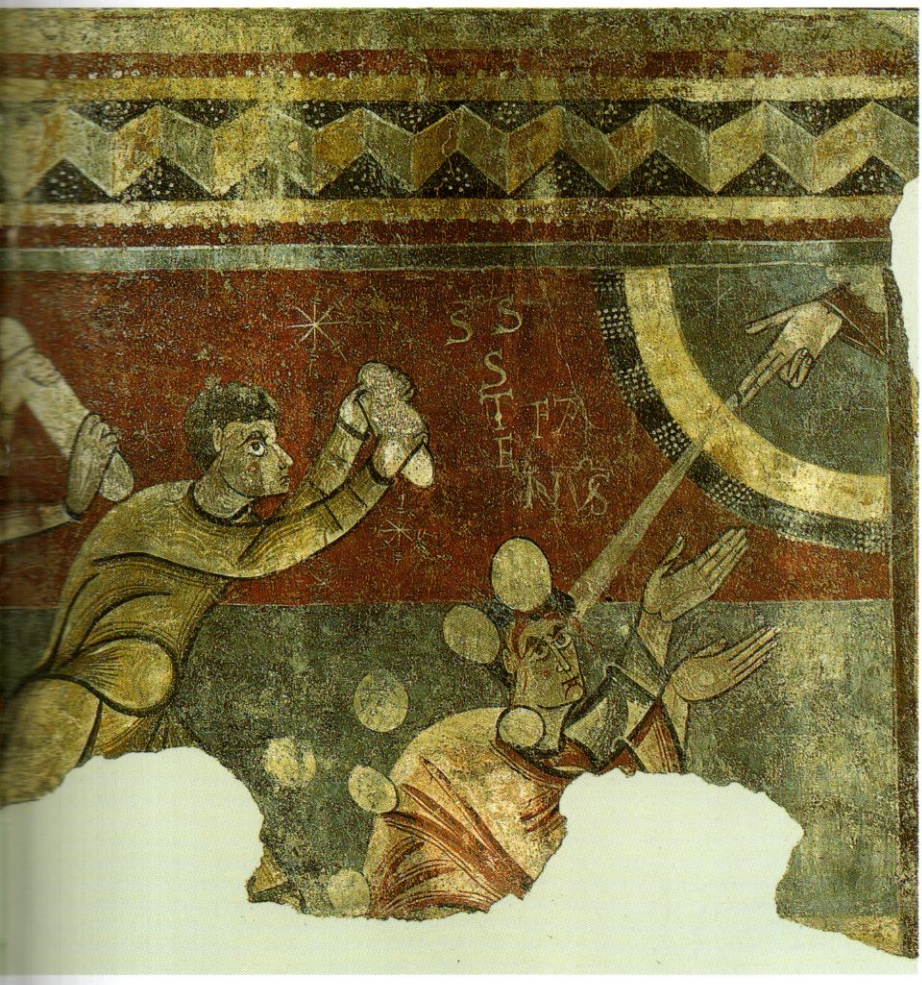
Pintures de Boí
Cap a 1100 l'interior i
segle XII la façana exterior

MNAC/MAC 15796, 15822,
15862, 15951-15956,
200423-200441 i 200817



Les pintures de Sant Joan de Boí conformen el que es considera un dels primers conjunts de pintura del romànic català. La seva cronologia, cap al 1100, s'ha establert de manera indirecta per l'arquitectura de l'edifici i la comparació amb les pintures de les altres esglésies de la vall de Boí: Sant Climent i Santa Maria de Taüll. El seu estudi ha portat a comparar-les amb les de Sant Martin de Vicq (Nohant-Vicq, Indre, al centre de França), de la segona meitat del segle XII, en les quals s'ha trobat no tant una certa interdependència sinó la utilització de models europeus comuns, potser carolingis.

D'aquest conjunt es conserva bàsicament la pintura de les naus laterals i dels arcs de separació de les naus, suficient per constatar un ric programa iconogràfic àmpliament referit a la història de la Redempció. S'hi representen escenes exemplars de la vida de sants, el fragment més important de les quals és la



Lapidació de sant Esteve, un vast repertori animalístic de caràcter moralitzant (principalment als intradossos dels arcs) i una escena amb joglars, molt poc freqüent, que en aquest cas s'ha d'entendre com un cant de lloança al Senyor. També hi havia una representació del Judici Final de la qual formaven part els fragments conservats del Paradís, l'Infern i el drac apocalíptic.

Les pintures de Boí, cal considerar-les exemple d'una línia d'influència francesa existent a Catalunya diferent de la influència italiana que dominarà l'escenari pictòric romànic a Catalunya a partir de les pintures del cercle de Pedret. E.C.

A finals del segle XI, la pintura mural romànica del nord d'Itàlia entra a Catalunya amb una difusió semblant a la de l'arquitectura romànica llombarda. L'actuació de pintors italians acompanya, doncs, l'arquitectura i aviat obté un ressò important.

L'exemple més clar d'aquesta pintura relacionada amb la Llombardia és el conjunt de Sant Quirze de Pedret, estilísticament proper a les pintures de Sant Pere d'Àger (vegeu p. 36 i 37), Santa Maria d'Àneu (vegeu p. 32 i 33) i Sant Pere del Burgal (vegeu p. 34 i 35), i amb les de Saint-Lizier de Coserans (França), conservades *in situ*.

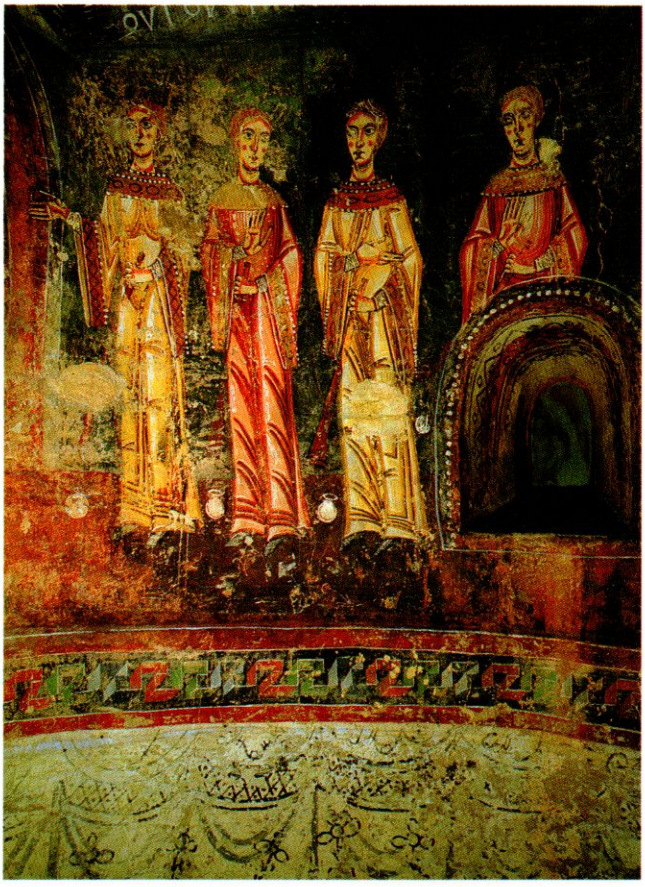
De Sant Quirze de Pedret el MNAC conserva els dos absis laterals, i el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona en custodia la decoració de l'absis central. El conjunt presenta un important cicle apocalíptic en què es relaciona de manera poc freqüent el tema del Judici Final, centrat en la Paràbola de les verges fàtues i les verges prudents a l'absidiola meridional.

Segons aquesta paràbola, recollida en l'Evangeli de Mateu (25:1-3), que està representat a l'intradós de l'arc, sols els que estiguin preparats podran entrar a la casa del Senyor, és a dir, al regne del Cel. Les verges prudents, previsores, que han portat oli per a les seves llànties, es representen assegudes a la taula de l'espòs i duen la corona, símbol de la vida eterna. En canvi les verges fàtues, que no porten oli per a les llànties, es representen dempeus i sense corona. A la volta de l'absidiola apareix una Mare de Déu en majestat, com a *Virgo prudentissima*, i a la dreta de l'entrada, una personificació de l'Església que també porta corona.

Les restes de pintura de l'absis lateral esquerre s'han interpretat com el conjunt dels apòstols presidits per Pere, cap de l'Església de Roma, que accentua la importància de la doctrina de l'Església i de la reforma gregoriana. E.C.

Absis laterals de Pedret
Finals del segle XI

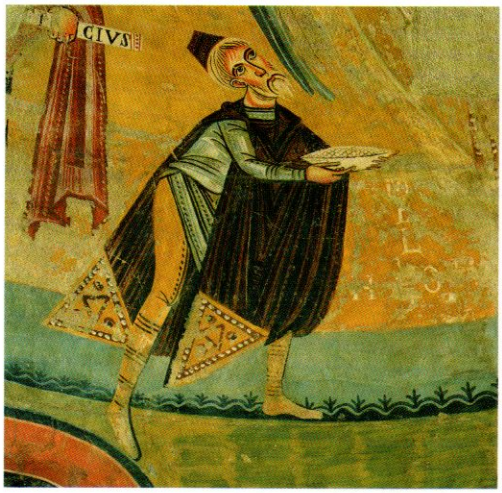
MNAC/MAC 15973 i 22991-22992



L'església de Santa Maria d'Àneu era la més important de la vall d'Àneu i pertanyia al capítol catedralici d'Urgell. Del cercle estilístic de Pedret, d'influència llombarda, la decoració de l'absis revela l'existència d'un elaborat programa iconogràfic i teològic, on es contraposa l'esperança profètica de l'Antic Testament, és a dir, l'esperança en la vinguda d'un Messies que ha de redimir la humanitat, amb l'acompliment de les profecies, això és, la vinguda del Messies anunciada pels profetes.

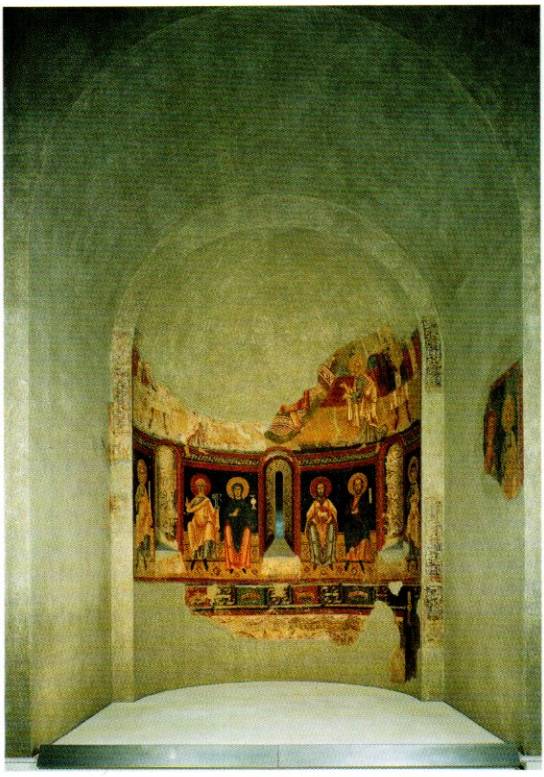
Així, a la part inferior hi ha l'anunci, la profecia bíblica, representada mitjançant imatges combinades de les visions d'Isaïes i d'Ezequiel. D'acord amb la primera, dos magnífics serafins amb tres parells d'ales cadascun purifiquen la boca dels profetes amb unes brases ardents que sostenen amb unes tenalles. Al seu costat els profetes, representats amb les mans juntes i en actitud reverent. Al mateix temps els serafins entonen el trisagi o cant de lloança al Senyor, que es representa amb les lletres SCS, SCS, SCS, que signifiquen 'sant, sant, sant'. A partir d'aquest moment, la paraula dels profetes serà paraula de Déu. Sota la finestra central hi ha les rodes de foc del carro de Jahvè, descrites en la visió d'Ezequiel, que simbolitzen la presència del Senyor. A la volta hi havia la Mare de Déu amb l'Infant, que representava l'acompliment de les profecies, en l'escena de l'Epifania, amb dos arcàngels, Miquel i Gabriel, advocats dels pecadors, en una representació molt semblant a la de l'absis de Santa Maria de Cap d'Aran (The Cloisters, Nova York). Un tercer arcàngel, Rafael, és representat a la part dreta del semicilindre, potser com a introductor dels dos clergues donants, que apareixen a la part esquerra de l'absis. M.P.

Absis d'Àneu
Finals del segle XI
MNAC/MAC 15874



L'estil de les pintures de l'*Absis del Burgal*, molt notable, es vincula al Cercle de Pedret, d'influència llombarda. El seu programa d'imatges, de marcat sentit eucarístic i eclesiològic (és a dir, amb referència a l'Eucaristia i l'Església), contenia una Teofania o visió de la divinitat a la volta, que era presidida per la figura de la *Maiestas Domini* o Crist en Majestat, que segons les restes que se'n conserven devia ser monumental. Estava flanquejat per les figures de dos profetes en actitud reverent de súplica i per dos arcàngels, que duien rètols amb inscripcions en què advoquen pels pecadors, parcialment conservats. Al registre inferior hi ha una representació de l'Església militant, amb apòstols i sants d'aspecte sobri i imposant, asseguts en semicercle i centrats per les figures de Maria, amb el calze, i de Joan Baptista, amb l'Anyell, símbol de Crist mort i ressuscitat, de gran significat eucarístic. Als seus costats hi ha Pere, que ostenta les claus, Pau, amb un rotlle o volum, i Joan Evangelista, a la dreta, més un altre apòstol a l'esquerra. Una bella greca amb corones separa aquesta zona dels cortinatges figurats que hi havia a la part inferior de l'absis.

El que distingeix especialment aquest absis és la figura de la dama donant, ricament vestida, que porta un ciri encès. Apareix sobreposada als cortinatges, com si s'acostés a les imatges sagrades. Porta un vestit luxós, ornat amb pedreria, i per les restes d'una inscripció s'identifica amb la comtessa Llúcia, la muller d'Artau I de Pallars Sobirà. Les pintures daten probablement del temps dels seus fills, Artau II i Ot, que aviat seria bisbe d'Urgell. A l'església, *in situ*, en un lloc pròxim a l'absis, hi ha el retrat d'altres personatges, presumiblement també de la família comtal. M.P.



Absis del Burgal
Finals del segle XI
MNAC/MAC 113138

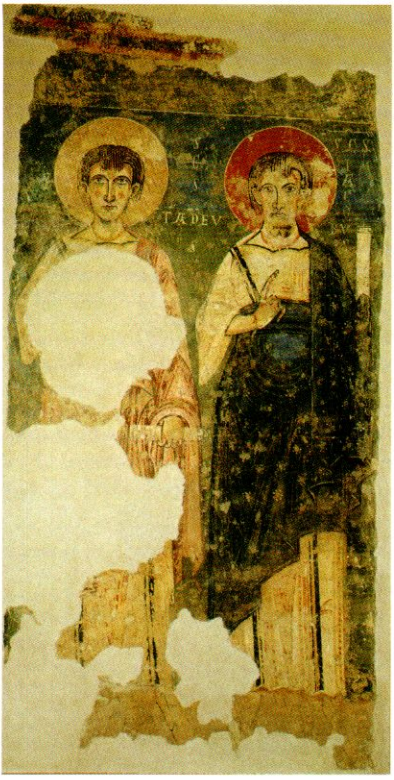
L'església de Sant Pere d'Àger, fundada per Arnau Mir de Tost, conqueridor de la vall d'Àger als sarraïns, va ser la seu d'una canònica regular exempta de la jurisdicció ordinària, és a dir, que no depenia del bisbe d'Urgell, amb un patrimoni territorial enorme procedent de les donacions del fundador i dels seus descendents. En consonància amb la seva importància, l'església, avui en ruïnes, era molt monumental.

De les pintures que la decoraven, només en queden fragments esparsos procedents de l'absis principal i del septentrional, dels quals el més destacat i sencer és el de dos apòstols, Tadeu i Jaume, que procedeix del primer arcosoli de l'absis central. Els dos apòstols d'Àger, monumentals, es presenten en posició frontal i hieràtica, amb rotlles o volums a les mans, que sostenen en posició alternada, alhora que també difereix el color dels seus nimbes i de la seva vestimenta. El de l'esquerra, imberbe, és Tadeu i el de la dreta, amb barba, Jaume, tal com indiquen les inscripcions. El seu estil pictòric s'inscriu en el Cercle de Pedret, d'influència llombarda, i presenta una estreta relació amb el de les pintures de la catedral de Saint-Lizier de Coserans (*in situ*, França). Com a Saint-Lizier, en cadascun dels nínxols i fornícules de l'absis de Sant Pere d'Àger hi devia haver representada una parella d'apòstols. Tots junts deurien configurar el col·legi apostòlic, la representació del qual tenia ple sentit en canòniques augustinianes com la d'Àger, en què, d'acord amb la reforma gregoriana, es volia refermar la independència de l'Església com a institució davant el poder laic. M.P.

La taula del *Baldaquí de Tost*, que cobria l'altar per donar-li més rellevància, correspon al tipus de moble litúrgic que anava fixat amb unes bigues a la paret absidal. Un altre tipus de baldaquí romànic és el que té forma de templet, que podia ser també de fusta, com el de Toses (MNAC/MAC 4523-4525), o bé de pedra, com el que hi havia al monestir de Ripoll i del qual es conserven les bases bellament esculpides.

La taula de Tost té una representació del Senyor en Majestat, amb nimbe crucífer i entronitzat dins la màndorla, que, a l'època, havia de ser daurada, amb el llibre a la mà esquerra amb una cita bíblica, EGO SVM LVX MVNDI, que el proclama com la llum del món. Amb la dreta, fa el signe de benedicció. Al seu entorn hi ha els quatre símbols dels evangelistes o Tetramorf, cadascun dels quals duu, en lloc del llibre de l'Evangeli d'exemples més primitius, un rètol o filacteri amb el seu nom. En l'àguila de Joan i el toro de Lluc es pot observar, especialment, la subordinació de la figura al seu marc, és a dir, a l'espai de què es disposa, encara que això representi una distorsió estranya o antinaturalista de les formes. Aquí, la manera de resoldre la configuració d'aquests dos símbols és especialment remarcable. L'estil pictòric, d'altra banda, evidencia alguns trets figuratius de caràcter més naturalista, com la figura i el rostre de l'àngel de Mateu, més pròxim al nou esperit del gòtic. Aquesta confluència de recursos propis de dos llenguatges pictòrics evidencia les influències i tensions artístiques d'una època de canvi. Pel que fa als colors, la restauració recent ha permès de recuperar el blau i el vermell originals, molt vius. M.P.

Apòstols d'Àger
Cap a 1100
MNAC/MAC 65467



Baldaquí de Tost
Cap a 1200
MNAC/MAC 3905

Les imatges tallades en fusta constituïen un dels elements bàsics d'una església romànica i se situaven especialment a l'entorn de l'altar. Eren col·locades en llocs privilegiats, però també podien ser usades com a reliquiari i podien prendre part també en determinats actes litúrgics, com ara processons.

La *Mare de Déu de Ger* és una de les obres més destacades de l'escultura en fusta del segle XII a Catalunya, tant pel tipus que representa com per la seva tècnica brillant, trets als quals s'afegeix el seu bon estat de conservació general. Iconogràficament respon al concepte de Maria com a *Sedes Sapientiae*, és a dir, com a tron de la saviesa, i simbolitza l'Església. Per aquest motiu, la figura del Nen apareix en actitud frontal i rígida, sense cap gest que indiqui una relació amb la figura de Maria. Cal destacar la suavitat dels trets de la cara de la Mare de Déu i dels plecs de les vestidures.

A través d'unes fotografies de principis del segle XX, sabem que aquesta imatge va ser retocada i adaptada per a una nova concepció del tema. Es va desplaçat el Nen i se'l va situar damunt el genoll esquerre de Maria. Aquesta dada és d'un gran interès, ja que ens recorda que algunes d'aquestes obres van ser utilitzades més enllà de l'època en què van ser creades, i adaptades a les noves exigències del culte i del pensament religiós. J.C.S.

El *Frontal de Cardet*, juntament amb el de Rigatell (vegeu p. 68 i 69), és una de les obres millors i més representatives del taller de Ribagorça, conegut amb aquest nom perquè d'ell provenen un seguit d'obres d'estil i tècnica semblants. La tècnica es caracteritza per l'ús, als fons i als marcs, de relleus d'estuc, que al seu temps eren recoberts de fines làmines de metall i vernís groc, la colradura, perquè semblessin peces d'orfebreria. El seu estil pictòric és força narratiu i fa servir colors molt vius, que a l'època, amb el daurat que avui s'ha perdut, encara devien ressaltar més. La vistositat d'aquestes obres devia fer que tinguessin una gran demanda, cosa que es dedueix a partir del nombre d'exemplars conservats.

El frontal està presidit per la Mare de Déu amb l'Infant, entronitzats dins una màndorla ametllada voltada del Tetramorf, és a dir, dels quatre éssers simbòlics que proclamen l'Evangeli. Als compartiments laterals, separats per unes columnetes, es desenvolupen escenes del cicle de la infància de Crist, que comença amb l'Anunciació de l'àngel a Maria i la Visitació d'aquesta darrera a santa Isabel. Continua amb el Naixement i, rere Josep, l'Anunci als Pastors, escena molt detallista i descriptiva, amb elements de paisatge característics de l'època. Els Mags amb les seves ofrenes, en l'Epifania, s'adrecen a les figures centrals. I al darrer compartiment es representen, aquí també sense cap mena de separació arquitectònica, dues escenes: la Degollació dels Innocents, difícil de reconèixer perquè s'han perdut les llances dels soldats i els nens degollats, i la Fugida a Egipte. M.P.

Mare de Déu de Ger
Segona meitat del segle XII
MNAC/MAC 65503

Frontal de Cardet
Segona meitat del segle XIII
MNAC/MAC 3903

Pintures de Sant Climent de Taüll
Cap a 1123
MNAC/MAC 15966

Les pintures de l'absis central de Sant Climent de Taüll són les més emblemàtiques de la col·lecció d'art romànic del Museu i conformen una de les obres més representatives i de major qualitat del romànic.

El tema central de l'absis és una Teofania, o visió de Déu, a la fi dels temps, basada sobretot en el text de l'Apocalipsi de sant Joan. Al centre, Crist en Majestat inscrit en la màndorla, assegut a l'arc del Cel i amb la Terra als seus peus, beneeix amb la mà dreta, i amb l'esquerra sosté el llibre amb la inscripció EGO SUM LUX MUNDI ('jo sóc la llum del món'). A banda i banda hi ha l'alfa i l'omega, símbols que Déu és el principi i la fi de totes les coses. Està envoltat per la representació dels quatre evangelistes. Sants, apòstols i la Mare de Déu ocupen el semicilindre i diverses escenes de l'Antic i el Nou Testament es representen als arcs d'entrada a

l'absis, d'on destaquem l'escena del pobre Llàtzer a la porta de la casa del ric Epuló, a l'intradós de l'arc i, a la part més alta, la mà de Déu i l'*Agnus Dei* (Anyell de Déu), símbol de Crist mort i ressuscitat (Ap 5:6-14).

L'estil combina la geometrització de les formes i la simetria general de la composició amb el decorativisme dels detalls i dels elements ornamentals. El volum dels plecs, molt marcats, és geomètric i accentuat per línies i veladures de color, en contrast amb els tons plans dels fons. D'altra banda, la simetria, la frontalitat, el hieratisme o la mateixa representació de Déu podrien derivar de l'art bizantí (possiblement arribat a través d'Itàlia). Les franges de color dels fons, presents en moltes pintures romàniques catalanes, ens poden remetre a la il·luminació de manuscrits hispànics del segle X, coneguda com mossàrab.

L'excepcional caràcter artístic i la gran qualitat d'aquestes pintures han estat corroborats per l'estudi dels pigments, que són de més bona qualitat i preparació que en les altres esglésies catalanes i, fins i tot, s'hi ha trobat algun pigment d'importació. Per mitjà de la superposició de capes, el pintor obté efectes cromàtics més intensos; així, el blau, obtingut a partir d'aerinita, s'aplica sobre una capa de color negre, i per al vermell s'aplica el cinabri sobre l'hematites.

En una de les columnes de la nau hi ha pintada la inscripció de la consagració de l'església pel bisbe Ramon de Roda de Ribagorça el 10 de desembre de 1123. Aquesta és una referència fonamental per a la datació de les pintures, de les quals encara hi ha restes *in situ*. E.C.

L'encenser és un petit braser que s'empra com a contenidor crematori d'encens en determinades cerimònies litúrgiques. El seu ús està documentat des d'antic i en època romànica el trobem representat sovint. Per exemple, al Museu es pot veure a les pintures murals d'Esterri de Cardós (MNAC/MAC 15970), a Sorpe (MNAC/MAC 113144) o a Sant Esteve d'Andorra (MNAC/MAC 35706-35711).

A l'època romànica va prendre diverses formes, com ara l'esfèrica, de la qual la peça que comentem és un clar exemple. Està constituït per dues peces semiesfèriques, la superior calada, decorades cada una amb elements vegetals i parelles d'aus enfrontades dins un cercle. Aquest tema és molt habitual i s'inscriu dins els repertoris que reflecteixen el record del món bizantí o islàmic, a través de produccions del món dels teixits o dels voris. La peça se subjectava amb cadenes, a partir dels quatre punts de subjecció, que, a més, marquen la distribució quadripartida de la decoració de la peça.

Alguns dels centres de producció d'orfebreria i esmalt més importants de l'Europa occidental a l'època romànica van ser Lieja, Colònia, Llemotges i Silos. Cal suposar, a més, l'existència de tallers d'abast més local que seguien els procediments i models dels més importants. En aquest marc, l'encenser esfèric s'ha considerat, amb força unanimitat, un bon exemple de peça catalana que reflecteix les produccions locals anteriors a la gran difusió del productes llemosins, que s'introduiran amb molta força en diverses zones d'Europa, entre les quals hi ha Catalunya. J.C.S.

L'arqueta és un dels objectes que servien per guardar relíquies a les esglésies; concretament aquesta, dedicada a sant Esteve, és un dels nombrosos exemplars d'aquesta tipologia que sorgiren de les manufactures de Llemotges. Per diversos motius, aquest centre es va constituir en un dels grans focus de producció d'objectes per al culte i la litúrgia, treballats en metall i esmaltats.

El culte a les relíquies es va desenvolupar des dels inicis del cristianisme i va assolir una gran força durant l'alta edat mitjana. Les relíquies no només podien ser restes de cossos atribuïts a personatges sants, sinó també suposats fragments de la seva indumentària o d'instruments dels seus martiris. També podien ser records relacionats amb el pelegrinatge, especialment a Terra Santa, i, evidentment, fragments de la Creu on Crist hauria estat crucificat.

L'*Arqueta de sant Esteve* és una peça que, com en nombrosos casos de la seva tipologia, és d'estructura arquitectònica, constituïda per una caixa paral·lelepipèdica i una coberta a dues vessants. En aquest cas, però, les dimensions són modestes i la composició general força sintètica. El costat principal conté escenes de la vida de sant Esteve: la detenció i conducció al martiri, a la zona de la coberta, i la seva lapidació, al pla vertical. El to daurat de les figures contrasta hàbilment amb els camps de color, on destaquen els blaus, especialment el del fons. L'església d'on procedeix aquesta arqueta no es coneix, si bé és versemblant pensar que estava destinada a un altar o a un temple dedicat a aquest sant, que a Llemotges va ser objecte d'un culte important. J.C.S.

Encenser
Catalunya, segon quart del segle XII
MNAC/MAC 4581

Arqueta de sant Esteve
Llemotges, cap a 1210-1220
MNAC/MAC 65526

Aquesta peça és una mostra de la gran producció dels tallers d'escultura en pedra que van treballar a l'abadia de Santa Maria de Ripoll. A diferència d'obres com les d'Àger, representa un moment molt més avançat de l'escultura romànica, en unes dates que ens situen més enllà del 1150. Està decorada amb un cap, amb trets entre humans i monstruosos, que duu un casc i sembla treure per la gola un moltó. El seu simbolisme, tot i ser difícil de precisar, posa de manifest l'aspecte negatiu del cap i li dóna un sentit demoníac, recalcat per les orelles punxegudes i pel caràcter ferotge que, en conjunt, el caracteritza. En tot cas, aquest tipus de motiu és molt habitual en el romànic i es presenta sota nombroses variants.

Estilísticament, el seu caràcter descriptiu es fa palès en la voluntat de treballar els detalls, precisos, amb una certa geometrització, que fan que la peça s'apropi estilísticament a altres obres ripolleses, especialment algunes parts de la gran portada de l'església del monestir, una de les obres mestres de l'escultura romànica a Catalunya.

És difícil saber quina va ser la destinació originària de la dovella, ja que va ser trobada en el monestir, sota terra; cal pensar que devia formar part de l'arc d'una porta del conjunt de Ripoll, com altres restes que se'n conserven. Els tallers que van treballar a Ripoll es caracteritzen pels contactes amb els grans centres llenguadocians, especialment Tolosa de Llenguadoc, i també per les analogies amb algunes obres del nord d'Itàlia. J.C.S.

Aquests cinc capitells provenen d'un dels grans conjunts de Besalú, l'església de Santa Maria, en la qual hi ha encara restes *in situ*.

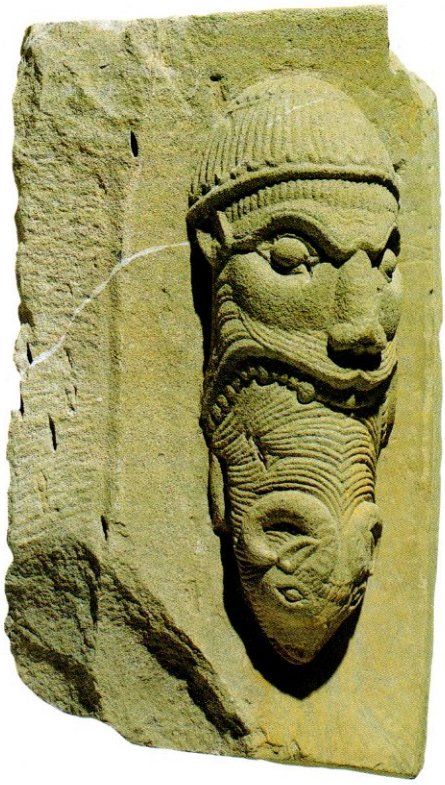
Tres d'aquests capitells són de temàtica vegetal, amb un esquema decoratiu i uns motius derivats del corinti clàssic. La talla vigorosa i profunda que s'hi observa, combinada amb l'ús del trepant, fan pensar en l'extraordinària difusió d'aquestes solucions tècniques i formals en l'escultura romànica del Llenguadoc mediterrani i de la Provença, i constitueix una gran mostra de la pervivència de l'escultura de l'antiguitat romana, com veiem també als *Capitells del pilar de Camarasa* (vegeu p. 48 i 49).

Els dos capitells restants provenen de l'exterior de l'absis i presenten figuració. La seva composició consisteix en personatges agafats a les tiges de les volutes i flanquejats d'aus, molt possiblement àligues. La tosquedat de la talla, constituïda per formes seques, anguloses i molt simplificades, fa pensar que el taller que va elaborar les peces no estava especialment avesat al treball d'elements figurats, però sí en canvi als repertoris de caràcter vegetal.

La decoració de l'església conservada *in situ* presenta, en general, la mateixa temàtica que els capitells del Museu, marcada per la seva austeritat. El mateix succeeix amb les restes conservades en una façana de l'edifici conegut com el Conventet, al costat del monestir de Pedralbes, a Barcelona. Santa Maria de Besalú depenia de la canònica augustiniana de Sant Ruf d'Avinyó, a la Provença, de manera que la seva escultura sembla adaptar-se al referent d'aquest gran centre, marcat també per l'austeritat. J.C.S.

Dipòsit de la Generalitat de Catalunya, dació Gòdia, 1994

Dovella de Ripoll
Segona meitat del segle XII
MNAC/MAC 12264



Capitells de Santa Maria de Besalú
Entre 1137 i 1167/1171
MNAC 200685-200689

Els elements que provenen de Camarasa permeten explicar l'escultura arquitectònica, monumental, com una de les grans aportacions en l'època romànica. En efecte, es generalitza la decoració escultòrica, en pedra o materials afins, que es desenvolupava plenament integrada als elements arquitectònics de l'edifici, tot subratllant-ne els punts i espais més destacats. També amb el romànic es produeix l'eclosió de la temàtica figurativa i historiada, que, en alguns casos, arribarà a ocupar algunes superfícies de manera espectacular.

En els *Capitells del pilar de Camarasa*, la temàtica historiada es combina amb temes de caràcter vegetal i, especialment, de tipus corinti. A l'esquerra es representa l'escena del Pecat Original, amb Adam i Eva a banda i banda de l'arbre on es troba la serp, símbol del dimoni. Aquest tema reflectia la idea de la caiguda de l'home en el pecat. A la dreta es representa el sacrifici d'Isaac, que prefigura la mort de Crist i és una referència a l'Eucaristia, celebrada a l'altar, motiu pel qual trobem aquesta escena representada sovint a l'entorn del presbiteri, com en aquest cas. És important tenir present que aquest cicle es completava amb els altres temes historiats dels altres pilars del creuer, que encara es conserven, en part, a l'església d'origen. Respecte dels capitells que recorden els de tipus corinti, cal destacar que constitueixen una mostra molt significativa de la pervivència de les fórmules de l'antiguitat durant l'època romànica.

Amb tot, el conjunt de Camarasa ja pertany a un moment avançat del romànic, de començaments del segle XIII, dins una tendència que s'observa en alguns dels monuments més importants de l'època a la ciutat de Barcelona. J.C.S.

Els capitells van ser descoberts arran de les excavacions dutes a terme per construir una casa a la plaça del Duc de Medinaceli, a Barcelona. Han estat sempre vinculats al claustre de Sant Nicolau, hospital de pelegrins on, des del 1232, es va instal·lar el convent de Sant Francesc, tots dos desapareguts.

El primer dels capitells presenta uns personatges que apareixen entre una sèrie de fulles, tema que genèricament era freqüent a l'època romànica. Hi destaca l'agilitat de les formes i dels volums, amb un cert aire classicitzant, especialment en els caps. El segon capitell presenta una sèrie de clergues que sostenen diferents objectes litúrgics. I el tercer dels capitells, molt mutilat, està decorat amb motius vegetals.

Des del punt de vista estilístic, aquest conjunt de capitells està relacionat amb les obres de l'entorn artístic del Mestre Mateo, el nom del qual apareix al *Pòrtic de la Glòria* de la catedral de Santiago de Compostel·la, una de les obres cabdals de l'escultura medieval hispànica. És especialment remarcable la similitud entre el primer capitell i algunes produccions de l'esmentat conjunt compostel·là i d'altres de l'àmbit gallec coetani. En aquest sentit, els capitells de Sant Francesc constitueixen un reflex excepcional de les produccions compostel·lanes en l'àmbit català i concretament en el barceloní del segle XIII. No hem d'oblidar, en aquest sentit, que el Museu conserva diversos exemples procedents d'altres conjunts barcelonins de la mateixa època, com per exemple alguns testimonis del claustre del monestir de Sant Pere de les Puel·les. En tot cas, els capitells que comentem pertanyen a un moment molt avançat del romànic, amb solucions properes al gòtic. J.C.S.

Capitells del pilar de Camarasa
Primer terç del segle XIII
MNAC/MAC 17601-17605

Capitells de Sant Francesc
Cap a 1200-1220
MNAC/MAC 14202, 14203 i 14206

El conjunt de Santa Maria de Taüll és un dels cicles d'imatges romàniques més complet que es conserva al Museu. Originàriament l'interior de l'església estava totalment decorat i, malgrat que no es conservi sencer, el que tenim és prou important per conèixer força els temes que s'hi representaven, la seva distribució a l'interior del temple i per distingir-hi diferents artistes.

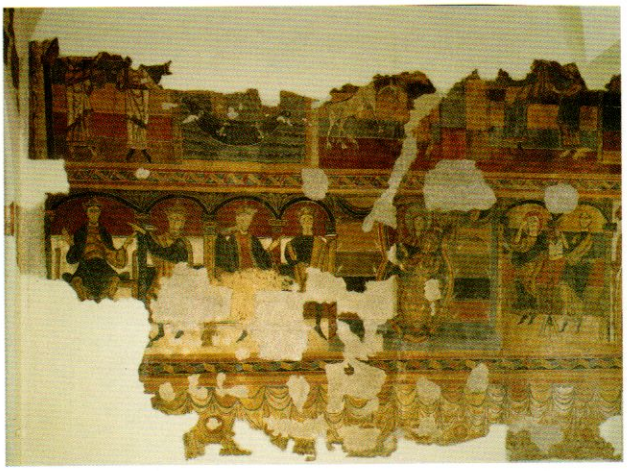
A la part més important de l'església, a l'absis, s'hi representa la Mare de Déu com a tron de l'Infant, en una escena de l'Adoració del Reis. És la representació del primer reconeixement de la divinitat de Crist per part de totes les nacions i de les diferents edats de la vida de l'home. Al semicilindre hi ha representats apòstols com a testimonis d'aquesta manifestació divina i als arcs que precedeixen l'absis hi ha la Mà de Déu i la figura d'Abel (al·legoria del sacrifici de Crist i de l'Eucaristia), l'*Agnus Dei*. En el tram previ, queden restes del que degué ser una *Maiestas Domini* amb el Tetramorf, del qual es conserven les figures antropozoomòrfiques que devien representar dos evangelistes, un serafí i l'arcàngel Gabriel. Cal fer esment també de les representacions de bestiari inscrites en cercles que hi ha sota les figures dels apòstols, que recorden genèricament els temes dels teixits orientals.

Als murs laterals de l'església sovint es representaven escenes bíbliques o relatives a sants distribuïdes en diferents registres. Aquí, a tocar de l'absis lateral, hi trobem, per exemple, el rei Herodes amb els Tres Reis Mags, els quals, en una síntesi de dos episodis diferents, visiten Herodes i adoren l'Infant. A les columnes de la nau i als intradossos dels arcs hi ha imatges de sants i profetes, representants de l'Església, d'entre els quals hi ha sant Climent i sant Nicolau. Al mur occidental, com era habitual, la representació del Judici Final, i una versió de la lluita entre David i Goliat (Ps 17:4-54) que representa la lluita del bé contra el mal.

Pintures de
Santa Maria de Taüll
Cap a 1123 els absis i
posteriorment les naus
MNAC/MAC 15836

La consagració de l'església pel bisbe de Roda i de Barbastre, l'11 de desembre de 1123, és la data clau per donar cronologia a les pintures de la capçalera. El seu artista, relacionat amb conjunts castellans com Santa Cruz de Maderuelo (Museo del Prado), és el de més qualitat de tot el conjunt. La dependència de l'estil d'aquestes pintures respecte de l'absis central de Sant Climent de Taüll (vegeu p. 40-43) és ben clara, especialment en el modelat de les formes i la geometrització dels vestits.

L'artista de la resta de pintures de l'església és posterior, més rústec i amb menys recursos tècnics. Se l'ha anomenat Mestre del Judici Final i es relaciona, entre d'altres, amb les pintures de l'absidiola meridional de Sant Climent de Taüll. E.C.



La major part dels frontals d'altar coneguts de l'època romànica a Catalunya consisteixen en una taula, pintada al tremp, que en alguns casos es complementa amb elements de relleu en estuc. Però al costat d'aquesta modalitat més estesa hi havia altres possibilitats tècniques, com ara la pintura al fresc o les escultures en pedra, en marbre o, com en aquest cas, de talla en fusta policromada. Cal recordar que alguns revestiments i detalls, amb efectes daurats, recordaven o imitaven les obres més luxoses, recobertes de metalls preciosos.

El *Frontal de Santa Maria de Taüll* forma part del conjunt d'obres descobertes a començaments del segle XX a les esglésies de la vall de Boí i és una de les peces de major qualitat dels tallers de Ribagorça. Aquestes peces es caracteritzen per la nitidesa de les formes, per un cert vigor i per un esquematisme que han fet que es comparin amb conjunts d'escultura monumental de la segona meitat del segle XII.

La seva composició i iconografia són molt habituals en aquest tipus de peces. En el registre central apareix el Crist en Majestat, inscrit en la màndorla, envoltat dels símbols dels evangelistes, dels quals queden les empremtes. A banda i banda es distribueixen en dos nivells les figures dels apòstols sota l'arcada. Les figures estan tallades en fusta de pi i conserven restes importants de la policromia. J.C.S.

Els grups monumentals d'escultura en fusta dels davallaments de la Creu són un capítol important de l'escultura romànica a Catalunya, tant per la gran qualitat artística de les obres que s'han conservat com pels aspectes singulars de la seva iconografia. Una part molt significativa prové de la vall de Boí. Un dels aspectes que diferencia aquests grups en talla catalans de la resta de representacions d'aquest tema és la presència de set personatges: al centre hi havia la figura de Crist, sostingut per Josep d'Arimatea (a la seva dreta, l'esquerra per a l'espectador), i Nicodem a la seva esquerra; a banda i banda apareixen Maria i sant Joan, i als extrems les figures dels dos lladres, Dimes i Gestes.

El tema del Davallament aporta un sentit més narratiu i dramàtic al tractament dels episodis del Calvari i possiblement està relacionat amb el teatre litúrgic de l'època. Però la presència d'aquests grups durant els segles XII i XIII a Catalunya també pot respondre, segons s'ha intentat demostrar, a la lluita contra l'heretgia del catarisme. Com que el tema podia tenir un sentit eucarístic, podia utilitzar-se com a resposta a la negació, per part dels càtars, de la mort de Crist i de l'Eucaristia.

El *Davallament d'Erill la Vall* és el grup més complet dels que es coneixen i que provenen del Pirineu occidental català, però es troba repartit entre el Museu Episcopal de Vic i el MNAC. En el nostre Museu s'hi exposen les imatges de Maria i de sant Joan. En conjunt és una obra mestra de l'escultura romànica a Catalunya, fins al punt que al seu entorn s'han situat altres obres, com el *Davallament de Santa Maria de Taüll* (MNAC/MAC 3925), el que queda del de Durro (MNAC/MAC 15895), així com obres d'altres tipologies (frontals d'altar, crucifixos). J.C.S.

Frontal de Santa Maria de Taüll
Segona meitat del segle XII
MNAC/MAC 3904

Mare de Déu i sant Joan del Davallament d'Erill la Vall
Segle XII
MNAC/MAC 3917 i 3918

Dins l'escultura en fusta romànica a Catalunya, aquesta és una peça excepcional pel fet de poder-se datar amb precisió, cosa que només succeeix en dues obres més. Així, en una restauració realitzada l'any 1952 es va descobrir una cavitat existent a la part posterior de la figura de Crist, que contenia diverses relíquies embolicades amb teixits hispanomusulmans i uns pergamins. Un d'aquests conservava una inscripció on es llegia la data de consagració de l'obra, el 1147, que li dóna el nom. Un altre pergamí es referia al reconeixement de les relíquies l'any 1521, cosa que fa veure la seva utilització més enllà de l'edat mitjana i la seva remodelació en aquell moment. En certa mesura, és una peça valuosa per a la datació d'obres similars i, a més, ens permet recordar que algunes imatges servien també com a reliquiaris.

A diferència de les majestats (o Crist triomfant), el *Crist del 1147* exemplifica el tipus del Crist sofrent (*Cristus Patiens*), representat seminu, vestit només amb un faldonet o *perizonium*, i amb els braços sensiblement doblegats. Tot i que al·ludeix a la mort redemptora de Crist, incideix més en l'aspecte del sofriment, en la mort de Crist com a home. La duresa dels trets facials contribueix a ressaltar aquest aspecte, així com el plantejament de l'anatomia. Malgrat això, cal tenir en compte que l'obra ha perdut pràcticament tota la seva policromia, de manera que la seva fesomia original era molt diferent de l'actual. L'àmbit català conserva nombrosos exemples d'aquesta tipologia, de la mateixa manera que el romànic en general. Entre els antecedents més importants, cal destacar el *Crist de Gero*, conservat a Colònia i datat entre 960 i 980. J.C.S.

La representació de Crist clavat a la Creu, o crucifix, correspon a una tipologia de la qual s'han conservat molts exemplars de l'època romànica. La podem trobar en dues variants: la del Crist sofrent, més humanitzat, i la del Crist en Majestat, representat victoriós i triomfant davant la mort.

La *Majestat Batlló* és un exemple emblemàtic de la modalitat del Crist triomfant, vestit amb una túnica de màniga llarga (*manicata*) i cenyida a la cintura per un cíngol. Conserva la policromia amb una rica decoració que consisteix en cercles que inscriuen motius florals, i recorda els teixits d'origen oriental. Presenta el cap inclinat amb els ulls oberts amb una expressió relativament serena i el rostre barbat, el cabell llarg que cau per damunt de les espatlles, els braços en horitzontal i ben estesos. La creu conté a l'extrem superior una inscripció, IHS NAZARENVS REX IVDEORUM ('Jesús de Natzaret rei dels jueus') tal com succeeix en altres exemplars. Al dors es conserven restes de l'*Agnus Dei*, com passava en la major part de les creus i com podem observar en la *Creu de Bagergue*, exposada també a la sala d'art romànic (MNAC/MAC 3937).

Per la seva qualitat, amb l'hàbil esquematització dels trets de la figura, a partir de plans i angles, la *Majestat Batlló* encapçala un grup d'imatges del Pirineu oriental català on destaca també la *Majestat de Beget*, conservada encara a l'església d'origen. És possible que la talla que comentem provingui de la mateixa zona, ja que va ser adquirida per Enric Batlló a un antiquari d'Olot (comarca de la Garrotxa). Sovint s'ha considerat com a prototipus d'aquesta modalitat el *Volto Santo* de Luca (a la Toscana, Itàlia), una altra obra cèlebre dins la talla en fusta de l'edat mitjana europea. J.C.S.

Crist del 1147
Consagrat el 1147 (d'acord amb un pergamí trobat al dors)
MNAC/MAC 15950

Majestat Batlló
Mitjan segle XII
MNAC/MAC 15937

De l'església parroquial de Sant Pere de Sorpe, el Museu en conserva un conjunt molt notable de pintures que es completen amb fragments custodiats al Museu Diocesà d'Urgell. L'absis de l'església va ser enderrocat al segle XVIII, de manera que les pintures que es conserven són les dels arcs triomfals, dels murs de la nau i dels arcs. El programa d'imatges és difícil de reconstruir pel fet de ser incomplet, però sorprèn per la riquesa iconogràfica de les seves escenes i per la seva filiació estilística.

Als murs de la nau es contraposen escenes de l'Antic i del Nou Testament. Així, al mur dret, es pot distingir el Pecat Original mentre que al mur esquerre hi ha, en dos registres, la història de la Redempció, amb temes com l'Anunciació i el Naixement de Crist, a la part superior, i la Crucifixió, al registre inferior. Aquesta és una de les parts millor conservades i de més qualitat artística a la qual cal afegir particularitats iconogràfiques basades en textos apòcrifs. Alguns motius tenen una llarga tradició en l'art bizantí, com la Mare de Déu de l'Anunciació amb el fus de filar a les mans o el Bany de l'Infant a l'escena del Naixement. Altres, però, són presents en la tradició carolíngia i tenen paral·lels en conjunts de la Llombardia, com la presència d'una noia que observa l'Anunciació.

Als arcs triomfals que precedien l'absis, s'hi representen diversos sants venerats a l'Església de Milà, cosa que pot fer pensar en uns vincles amb aquest centre i el món llombard. També destaca la imatge de la Mare de Déu amb el Nen asseguda entre un arbre frondós i un de sec, que poden simbolitzar l'Església i la Sinagoga, respectivament. Aquesta imatge de Maria, entesa com a nexe entre la llei de l'Antic i la del Nou Testament, ha estat comparada estilísticament amb la de l'absis central de Santa Maria de Taüll (vegeu p. 50-53). L'escena que hi ha a sota es correspon amb la pesca miraculosa al llac Tiberíades (Jo 21:1-9), i es pot interpretar com una imatge de l'Església. A més, en els intradossos dels arcs de comunicació amb les naus laterals apareixen alguns signes del Zodíac, concretament els de Bessons, Cranc i Sagitari. G.Y.-C.

Pintures de Sorpe
Mitjan segle XII
MNAC/MAC 113144

Les pintures d'aquest absis s'atribueixen al cercle estilístic del Mestre de Santa Coloma d'Andorra, dit així per la decoració d'aquesta església (Staatliche Museen zu Berlin), al qual es vinculen també altres pintures andorranes, com les de Sant Romà de les Bons (MNAC/MAC 15783 i 15787). Tot i que en aquest estil s'hi destrien diverses influències, i que hi ha elements heretats o assimilats de Taüll, la més notòria és la del Burgal (vegeu p. 34 i 35), del Cercle de Pedret. I així com a Santa Coloma hi ha una certa monumentalitat, a Engolasters l'art pictòric és més ingenu i gràcil.

L'absis d'aquesta església dedicada a sant Miquel està presidit per la visió del Senyor en Majestat, representat dins la màndorla, assegut sobre l'arc del Cel, amb el llibre de la vida obert en una mà i amb l'altra fent el gest de la benedicció. L'alfa i l'omega, que representen el principi i la fi, apareixen estranyament penjades una de l'altra. Al seu entorn es disposa el Tetramorf, per bé que incomplet, ja que en comptes de l'àngel de Mateu hi ha l'arcàngel sant Miquel, el titular de l'església, en el moment de matar el drac apocalíptic. L'àguila de Joan apareix magnífica a la dreta i a sota uns àngels voladissos porten el toro i el lleó, símbols de Marc i de Lluc, molt petits, dins uns cercles. A sota es representen els apòstols. Són petites figures que sembla que ballin, que estiguin en moviment. S'hi reconeix Pere, amb les claus, i a l'altre costat de la finestra, amb la seva calvície característica, Pau. El del seu costat, se sap per la inscripció que és Andreu. A l'embocadura de l'absis hi ha imitació de capitells i a la clau de l'arc figura l'Anyell de Déu, portat per àngels sense ales. Sota seu, diversos sants dins requadres. M.P.

El *Frontal de Baltarga* és una de les obres en què la influència estilística de l'art de l'any 1200, fortament bizantinitzant, es mostra a Catalunya amb més rotunditat, sobretot en el tractament i l'expressió dels rostres, intensa i penetrant, que només admeten comparació amb els del *Frontal d'Orellà* al Conflent (*in situ*). També s'ha relacionat amb el desaparegut *Frontal de Sant Genís les Fonts*, que va ser signat per un MAGISTER ALEXANDER. En el de Baltarga destaca també la rotunditat dels volums, amb valor escultòric, notable en la plasmació dels cossos de Crist i els apòstols.

Pel que fa a la iconografia de l'obra, al centre del frontal hi ha el Senyor en Majestat, assegut en un tron encoixinat, fent el gest de benedicció i amb la Terra com a escambell dels seus peus. Entorn seu, defora la màndorla, hi ha els símbols del Tetramorf i als compartiments laterals, els apòstols i la Mare de Déu asseguts de dos en dos per aquest ordre: sant Joan Evangelista i Maria, sant Andreu i sant Jaume i, finalment, sant Felip i sant Tomàs. Un quart compartiment presenta la passió i el martiri del sant titular de l'església d'on procedeix l'obra, Andreu, crucificat en una creu llatina i no en la forma d'aspa com serà més corrent a Occident.

En aquest frontal destaca també una clara i aconseguida contraposició cromàtica de gran qualitat. M.P.

Absis d'Engolasters
Cap a 1160
MNAC/MAC 15972

Frontal del Baltarga
Cap a 1200
MNAC/MAC 15804

Aquest frontal és una obra força representativa de l'art anomenat de l'any 1200, que, bé que amb matisos i graus diversos, es va difondre arreu de l'Occident cristià i es caracteritza per una gran influència de l'art bizantí més recent, el de l'època dels emperadors Comnens.

Aquest art del 1200 es caracteritza pel modelat més escultòric dels cossos, que al *Frontal d'Avià* s'aprecia sobretot en l'àngel de l'Anunciació i en les figures dels Tres Reis, que s'adrecen a adorar l'Infant. També s'evidencia en el tractament elaborat dels rostres, amb grans ulls i nassos aguilencs. Aquesta influència estilística anava acompanyada sovint de la incorporació de nous temes iconogràfics, tant d'origen bizantí com occidental. La novetat en aquest frontal està en el gest i posat del Nen, que adreça clarament la seva benedicció a les primeres escenes de la història de la Redempció: l'Anunciació i la Visitació. La tendresa que mostra la Mare, tot i la seva frontalitat, també és una de les novetats de l'època, així com l'arc trebolat sobre fines columnes que l'emmarca, a manera de baldaquí. Pel que fa a les altres escenes, cal destacar que, al Naixement, la Mare de Déu jeu de mig cos sobre una màrfega, iconografia d'origen bizantí, i que la presència del bou i la mula correspon a una tradició recollida als evangelis apòcrifs; hi destaca, a més, l'expressió perplexa de Josep. La darrera escena és la Presentació al Temple, figurada en el moment en què l'ancià Simeó, després d'haver reconegut el Messies, retorna el Nen als braços de la seva mare. M.P.

Frontal d'Avià
Cap a 1170-1190
MNAC/MAC 15784

No es coneix la procedència original de la biga, ni si formava part d'un baldaquí, que hauria ajudat a subjectar, o bé si hauria pogut servir com a encaix d'alguna imatge o objecte litúrgic, potser col·locada de manera travessera com la de l'absis de Toses.

Conté set episodis de la Passió de Crist, disposats l'un al costat de l'altre, dins de sengles requadres. D'esquerra a dreta són: el Prendiment, la Flagel·lació, el Camí del Calvari, la Crucifixió (malmesa en part a causa d'un reaprofitament posterior de la biga), el Davallament de la Creu, el Plany o la Lamentació sobre el Crist difunt en l'escena, de gran dramatisme, del Sant Enterrament (d'influència bizantina), i finalment la Resurrecció, en què hi ha un àngel del Senyor assegut sobre el sepulcre buit, a un costat del qual hi deuria haver les Tres Maries.

Obra de factura molt minuciosa i detallista, la *Biga de la Passió* mostra una estreta relació artística amb la il·lustració de manuscrits, concretament amb l'estil del segon il·lustrador, el de més qualitat, del cartulari reial denominat *Liber Feudorum Maior* (Arxiu de la Corona d'Aragó), datat entre el 1172 i el 1196. Tant els personatges solts com els grups atapeïts de gent, en la biga i al còdex, apareixen representats de manera idèntica. S'ha relacionat també, bé que més indirectament, amb el *Beat de Las Huelgas* (Pierpont Morgan Library, Nova York), procedent d'aquesta abadia cistercenca de patronatge reial. M.P.

Aquest tipus de vas en forma de colom que s'utilitzava com a recipient per a les hòsties sovint es penjava prop de l'altar; en aquests casos, per la seva forma podia evocar al mateix temps la presència de l'Esperit Sant en l'Eucaristia.

El seu ús ja és conegut des dels primers segles del cristianisme. Apareix esmentat en textos des del segle III i, tot i que hi ha testimonis escrits de coloms eucarístics fets amb metalls preciosos, només conservem exemples treballats amb materials més senzills. Des de començaments del segle XIII, aquests objectes són també un dels productes característics de les manufactures de Llemotges.

La peça que comentem és una de les més destacades d'aquesta tipologia. El cos està compost de diverses làmines de coure, entre les quals destaquen, pel color, les de les ales. Aquí es disposen en grups de tres o quatre colors diferents, que contrasten amb l'efecte daurat de la resta. J.C.S.

Biga de la Passió

Cap a 1200-1220

MNAC/MAC 15833

Colom eucarístic

Llemotges, primera meitat del segle XIII

MNAC/MAC 65534

El bàcul és la crossa que porten els bisbes i abats com a símbol de la seva autoritat. Sovint la seva part superior era profusament decorada i estava feta amb materials luxosos, com el vori o metalls preciosos.

Entre les fórmules més utilitzades per decorar aquesta part superior destaca la que pren una forma de voluta, amb un enroscament que es converteix en el marc de diversos recursos decoratius. Un dels temes més utilitzats és el de l'arcàngel sant Miquel matant el drac, tema que s'ha d'interpretar com la victòria del bé sobre el mal, i que observem en el *Bàcul de Mondoñedo*. El tema del rèptil reapareix en altres punts de la peça, com en el nus i en la tija.

Aquesta peça és una altra de les obres més destacades de la col·lecció, tant per la seva qualitat com pel fet que se'n coneix la procedència i alguns detalls de la història. Cal recordar, d'entrada, que hi ha poques peces romàniques d'aquesta tècnica al món hispànic la història de les quals es conegui, i aquesta n'és una. Estilísticament és una peça produïda a Llemotges i propera al 1200. Es té notícia que al segle XVIII aquest bàcul era a la sagristia de l'antiga catedral de Ribadeo (Lugo, Galícia) i que havia estat trobat, junt amb un parell de sandàlies, en un sarcòfag atribuït al bisbe d'aquesta seu gallega, Pelayo de Cebeyra (1199-1218). Cap a mitjan segle XIX aquesta peça es trobava a Mondoñedo, seu catedralícia també gallega que ha donat nom a la peça. Després va passar a formar part de la col·lecció de Lluís Plandiura, que el 1932 va ser adquirida pel Museu. J.C.S.

Les exigències del culte i la litúrgia determinaven que en cada església hi hagués alguns objectes, com ara els copons o ciboris, que podien assolir un cert luxe amb revestiments d'or, de plata o amb aplicacions de pedres precioses. Moltes obres, però, eren fetes amb metalls més assequibles com el coure daurat i decorat sovint amb esmalts. Llemotges, al centre de França, va ser un dels llocs més importants en la producció de peces d'esmalt en època romànica i els seus objectes es podien trobar en molts llocs d'Europa. El procediment d'esmalt que es va anar imposant al romànic va ser el *champlevé*, que consisteix a dipositar la pasta de vidre acolorida en cavitats gravades, d'uns pocs mil·límetres de gruix, en la superfície de la làmina de metall.

El *Copó de la Cerdanya* és una peça de qualitat, exemple de l'abast de les tendències renovadores del 1200 i una de les mostres més antigues de l'arribada de productes de Llemotges a Catalunya. El seu aspecte més destacat és la decoració amb figures de mig cos organitzades en parelles en una xarxa de rombes i triangles curvilinis. Tant aquesta com la decoració del seu interior el fan molt proper al cibori llemosí fet pel mestre Alpais, que es conserva al Musée du Louvre de París. J.C.S.

Bàcul de Mondoñedo
Llemotges, cap a 1200
MNAC/MAC 4544

Copó de la Cerdanya
Llemotges, cap a 1195-1200
MNAC/MAC 12106

Els arcàngels són els únics àngels amb nom, per la qual cosa tenen una rica iconografia, principalment Miquel, Gabriel i Rafael, als quals s'atribueixen gestes i comeses específiques importants dins la història de la Salvació. En aquest frontal es representen quatre episodis en què aquests arcàngels i les seves gestes són els protagonistes absoluts, principalment Miquel, el príncep de les milícies celestials.

Al primer dels quatre compartiments apareixen Rafael i Gabriel, els quals, segons diu la pregària litúrgica, s'emporten al Cel l'ànima d'un difunt, que es representa nua i asexuada dins un llençol blanc. Al compartiment del costat Miquel, armat amb llança i escut, lluita amb el drac, encarnació del diable, al qual vencerà segons el relat del llibre de l'Apocalipsi. En els altres compartiments hi ha la Pesada de les ànimes per sant Miquel, amb un dimoni negre que mira de fer trampa, i el Miracle del mont Gàrgano, en el qual l'arcàngel es manifesta, apareixent-se a un caçador en forma de toro. La sageta del caçador inverteix el seu curs i retorna per clavar-se-li a l'ull, amb la qual cosa s'evidencia el caràcter miraculós de l'episodi i la voluntat de l'arcàngel que aquí li sigui erigit un santuari. En aquesta representació destaca la forma de capitell corinti de la muntanya. L'orla exterior i les franges d'emmarcament d'estuc, que al seu temps devia ser daurat, imitaven l'orfebreria.

És una obra característica de l'època, de llenguatge detallista i amb gust per l'anècdota, l'estil pictòric de la qual es relaciona amb les pintures murals de Sant Pau de Casserres, *in situ*, i amb l'altar de Lluçà (Museu Episcopal de Vic). M.P.

Una de les obres més destacades i més representatives del taller de Ribagorça, juntament amb el *Frontal de Cardet* (vegeu p. 38 i 39), és la que procedeix del santuari de Rigatell, que en part de la bibliografia és conegut amb el nom erroni de Betesa, que és el de l'antic municipi al qual pertanyia.

Amb el característic fons d'estuc, que antany era daurat, i un estil pictòric pròxim al gòtic, el frontal està presidit per la Mare de Déu amb el Nen. Maria es presenta asseguda en un alt setial encoixinat, coronada i sota baldaquí, en el moment d'alletar l'Infant, el qual fa el gest de la benedicció amb la mà dreta i amb l'altra mà subjecta el llibre. Als compartiments laterals hi ha quatre escenes referides als primers episodis de la història de la Salvació. A dalt a l'esquerra es representa l'Anunciació, amb l'arcàngel Gabriel i, escrita al nimbe de la Mare de Déu, la salutació angèlica: AVE MARIA GRATIA PLENA. A continuació hi ha el Naixement, amb Maria ajaguda en una màrfega i l'Infant, del qual només es conserva la silueta, al pessebre, amb el bou i la mula extrets dels evangelis apòcrifs. L'escena conté també l'aparició de l'àngel del Senyor a un Josep dubitatiu, per dir-li que el fruit que Maria ha concebut és de l'Esperit Sant, episodi que prové de l'evangeli de Mateu. A sota, els Tres Reis s'adrecen a adorar l'Infant i, finalment, a baix a la dreta, l'Anunci als pastors, que és l'escena més erosionada de tot el conjunt. Amb tot, i per bé que hi manca força pintura, es veuen retallades en l'estuc les siluetes dels arbres i dels animals, una ovella i un gos. En aquesta escena destaca la vestimenta dels pastors i la seva gesticulació joiosa. M.P.

Frontal dels Arcàngels
Cap a 1220-1250
MNAC/MAC 3913

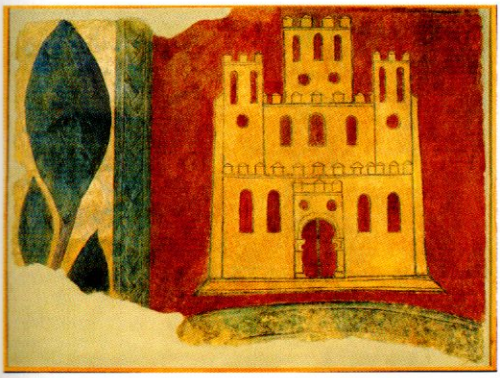
Frontal de Rigatell
Segona meitat del segle XIII
MNAC/MAC 35701

Les pintures de San Pedro de Arlanza constitueixen un exemple valuós de la pintura mural de l'entorn del 1200 a Castella. Cal recordar que Arlanza va ser un dels monestirs més importants de l'alta edat mitjana a Castella. Va estar relacionat amb el comte Fernán González i protegit més tard pels reis castellans.

Els fragments conservats provenen d'una sala de caràcter palatí, situada a l'anomenada Torre del Tresor, i formaven part d'un repertori organitzat a partir d'un registre central que contenia representacions d'animals fantàstics situats simètricament al costat de les finestres. El Museu en conserva, entre d'altres, un plafó amb un griu, ésser híbrid amb cos de lleó i tors d'àliga, en actitud vigilant. Aquesta era sovint la funció amb què aquests éssers apareixien, ja en el món de la Mesopotàmia antiga, al voltant dels ingressos a edificis o estances. La figura, a Arlanza, adquireix una gran monumentalitat, i d'acord amb el lloc que ocupava pot interpretar-se amb aquest sentit de custòdia d'un espai important i representatiu del monestir.

El repertori d'Arlanza oferia també unes arquitectures de caràcter militar que representen les armes de la Casa de Castella, com la que es conserva al Museu. Altres temes que decoraven aquesta sala eren de caràcter zoomòrfic, vegetal i geomètric, com es pot veure en un altre fragment que presenta un drac alat i una sanefa. L'estil de les pintures d'Arlanza es relaciona amb el d'altres obres hispàniques del 1200, entre les quals hi ha la il·lustració de manuscrits, cosa que es fa visible en el refinament i la precisió dels motius. G.Y.-C.

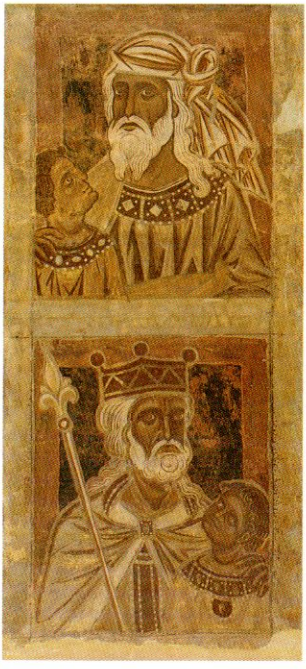
Pintures de San Pedro de Arlanza
Cap a 1210
MNAC/MAC 40142, 40144 i 40145



El monestir de monges hospitaleres de Santa Maria de Sixena va ser fundat per la reina Sança, muller d'Alfons I de Catalunya (II d'Aragó), que en enviudar s'hi va retirar. El cenobi acolliria també el seu sepulcre i el del seu fill, el rei Pere I de Catalunya (II d'Aragó). Aquest patronatge reial explica la gran categoria artística dels frescos. La tonalitat marronosa que tenen avui és el resultat de l'alteració dels colors originals en l'incendi sofert pel monestir el 1936, a l'inici de la Guerra Civil. Tot i això, s'hi poden apreciar encara el seu acusat bizantinisme i la seva gran qualitat pictòrica, atribuïbles a uns pintors que anteriorment haurien treballat a Sicília al costat d'artistes grecs i en la il·luminació de la Bíblia de Winchester.

El programa iconogràfic de la sala capitular incloïa tres cicles principals. El de l'Antic Testament, amb escenes com el Pecat Original, el Treball d'Adam i Eva, la Mort d'Abel, la Construcció de l'arca de Noè, el Sacrifici d'Isaac, el Pas del mar Roig i d'altres, es representava als arcs de diafragma que sostenien l'enteixinat, a la part superior dels quals figura un bestiari real i fantàstic i una vegetació exuberant. Als murs perimetrals hi havia el Nou Testament, que començava a la paret septentrional amb l'Anunciació i el Naixement, mentre la vida pública de Jesús es representava a la paret de llevant. Tota aquesta part es perdé en l'incendi. Aquest cicle culminava amb la Flagel·lació, la Crucifixió i la Resurrecció a la paret meridional. El tercer cicle era el de la Genealogia de Crist, que, amb els retrats de les generacions, ocupava els intradossos dels arcs. M.P.

Sala capitular de Sixena
Cap a 1190-1194
MNAC/MAC 68703-68709



Gòtic

La col·lecció d'art gòtic

La col·lecció d'art gòtic del MNAC mostra l'expressió artística catalana i la dels territoris més relacionats culturalment amb Catalunya durant la baixa edat mitjana (des de finals del segle XIII fins al segle XV).

Aquest període, que és un dels més brillants del decurs artístic català al llarg de la seva història, es va produir en els moments de màxima expansió territorial i de centralitat del país en els terrenys polític, econòmic i cultural, dins el context de l'Europa mediterrània coetània.

El nucli català de la col·lecció permet observar l'aparició, el desenvolupament i la culminació de l'estil, així com la reinterpretació que es va fer en els territoris de la Corona d'Aragó del gòtic lineal o francogòtic, del que es va produir sota la influència italiana, del dit gòtic cortesà o internacional i del d'influència flamenca. La seva sintonia amb els diferents corrents estilístics europeus és, per tant, ben evident i també la seva singularitat, especialment manifesta de l'estil cortesà en endavant, amb personalitats tan rellevants i d'autèntica dimensió internacional com els catalans Bernat Martorell i Jaume Huguet o com Bartolomé Bermejo, actiu a Catalunya durant un període de la seva carrera.

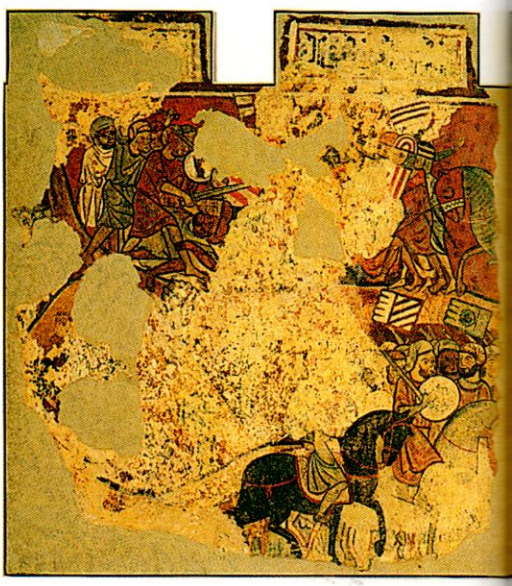
Entre els trets generals més destacats de la col·lecció cal esmentar, quant a tipologies, la importància dels retaules pictòrics, és a dir, els mobles litúrgics per excel·lència en aquesta època, o en el seu defecte, de les taules que s'han conservat i, en l'àmbit formal, la riquesa i la profusió decorativa de les arts figuratives en el seu conjunt, que abasten la pintura mural, l'orfebreria, l'esmalteria i l'escultura en pedra, fusta i vori i, sobretot, la pintura sobre taula, primer al tremp d'ou i més endavant a l'oli.

El discurs cronològic i estilístic de l'exposició permanent, on s'alternen obres que pertanyen a diferents tècniques, s'enriqueix tant per la possibilitat de contrastar l'art català amb les creacions artístiques d'altres territoris en el mateix període, com per les presentacions temàtiques de certs nuclis d'interès, que la col·lecció permet mostrar amb caràcter monogràfic per la seva innegable transcendència artística. Efectivament, l'art civil va prendre durant el desenvolupament de l'art gòtic una volada extraordinària i és per això que mereix una referència concreta i explícita. En un ordre de coses diferent, el culte a la Mare de Déu o el gènere funerari es van plasmar en obres que també han generat una presentació monogràfica per la seva extraordinària varietat tipològica i per la seva gran riquesa conceptual.

La representació pictòrica dels episodis de la conquesta de Mallorca per Jaume I el 1229, formava un fris arran d'un sostre del Palau Caldes, també conegut com Palau Aguilar, del carrer de Montcada de Barcelona. El fet que la nissaga dels Caldes estigués relacionada amb el rei Alfons el Liberal (m. 1291), conqueridor de Menorca, reconqueridor de Mallorca i nét de Jaume I, explica la temàtica de les pintures, una mostra molt notable del gènere històric.

El cicle pictòric s'inicia amb l'escena de *Les Corts de Barcelona* (MNAC/MAC 71449), que van tenir lloc el desembre del 1228, quan es va decidir precisament tirar endavant la conquesta, tot i que les parts més significatives són la *Batalla de Portopí*, el *Campament de Jaume I* i l'*Assalt a la ciutat de Mallorca* (MNAC/MAC 71447).

Mestre de la Conquesta de Mallorca
Batalla de Portopí
1285-1290
MNAC/MAC 71448



La tipologia d'aquesta obra és la d'escudella circular gallonada, sense nanses i amb un lleuger peu motllurat amb una sanefa amb ziga-zagues en el centre, limitada per dos filets. Tot i que el gòtic europeu conserva pocs exemplars de vaixelles de plata, els inventaris reials i municipals donen notícia que eren freqüents durant els segles XIV i XV. Tanmateix, aquesta tipologia concreta no s'esmenta en la documentació conservada fins a una època relativament tardana. A l'inventari de la vaixella que la ciutat de Barcelona va regalar a la reina Isabel la Catòlica consten «bassines dargent daurades dins e defora [...] gallonades».

El punxó, de manufactura de Saragossa, està situat a l'extrem superior de l'escudella vist des de fora, i permet datar l'obra en el darrer terç del segle XV.

L'àliga representada al centre del revers de la copa, tant podria ser un referent heràldic com respondre a una simple qüestió ornamental. M.R.M.C.

Els protagonistes de la gesta s'identifiquen pel repertori d'heràldica visible en els vestits militars, les tendes i altres elements. Cal esmentar el comte de Rosselló i oncle del rei, Nunyo Sans, Ponç Hug d'Empúries, Guillem de Montcada, Ramon de Centelles, Gilabert de Cruïlles, el bisbe de Barcelona, Berenguer de Palou i el mateix rei Jaume I.

L'obra es caracteritza pel sentit narratiu de l'artista i la seva fidelitat a les cròniques històriques més o menys coetànies –*El Llibre dels Feits* o *Crònica del rei Jaume I el Conqueridor*. També cal destacar-ne el dinamisme i la vivacitat del color. Compositivament, la visió elevada triada pel pintor li permet superposar escenes per tractar fets simultanis, que integra mitjançant un paisatge ondulant de fons. M.R.M.C.

Anap
Manufactura de Saragossa
Cap a 1470-1500
MNAC/MAC 114078

La taula de Soriguerola és l'obra més important d'un artista anònim al qual també s'atribueixen, com de la seva mà o bé com a producció del seu taller, diverses pintures.

Aquesta taula és un testimoni del desenvolupament progressiu que va tenir l'antiga estructura romànica del frontal d'altar durant el període gòtic. La gran amplada de l'obra qüestiona la seva funció com a frontal i fa pensar en una taula per damunt de l'altar. De totes les escenes, l'única que aparentment no està lligada amb sant Miquel és la del Sant Sopar. En relació amb això, a banda de la possible vinculació de l'obra i l'altar com a lloc de sacrifici eucarístic, no es pot oblidar la connexió important que Francesc Eiximenis, temps més tard, encara estableix entre l'arcàngel sant Miquel i el Sant Sopar en el seu *Llibre dels àngels*.

Una sanefa vertical divideix la taula en dues parts. A la secció superior de l'esquerra hi ha tres escenes, de les quals només es conserven dues: el Miracle del mont Gàrgano i la narració d'aquest esdeveniment al bisbe de Siponto. El Sant Sopar ocupa tot el registre inferior.

Mestre de Soriguerola
Taula de sant Miquel
Finals del segle XIII
MNAC/MAC 3901

El MNAC conserva cinc talles d'imatges sedents, relacionades entre si per raons estilístiques i per la cronologia de la seva execució, cap al 1300 com a molt tard. Una imatge de sant Joan Baptista (a l'església de Santa Maria d'Arties) forma part del mateix grup estilístic.

Les característiques que permeten relacionar-les radiquen en els trets fisonòmics, amb un clar parentiu, i en la disposició semblant del plegat d'algunes zones de la roba. Certs detalls de la indumentària i del gest confirmen, a més, la seva relació amb l'art francès.

Aquest sant diaca és una de les obres més belles. Tot i el hieratisme, es distingeix per la superació dels arcaismes propis de l'etapa precedent mitjançant l'observació del natural, la refinada simplicitat, l'harmonia de les faccions, i el sentit de la monumentalitat que denota.

Una altra escultura del grup, que representa una santa (MNAC/MAC 64015), aporta dades molt apreciables respecte de la seva filiació, ja que en el sòcol figura una cartel·la amb la inscripció següent: «Hoc opus fuit factum apud sanctum Bertrandum Convenarum magistrum ubus (?) Doramaimus» ('Aquesta obra va ser feta al convent de Sant Bertran pel mestre Doramaimus').

Pel que fa a l'adscripció al presumpte mestre Doramaimus, cal tenir present que la inscripció va ser repintada fa temps a partir d'un nom poc llegible, cosa que en fa dubtosa la transcripció. Això no obstant, la informació general que proporciona la localització de l'obrador on va ser feta la talla i, per extensió, totes les altres, Sant Bertran de Comenges, sí que sembla fiable i és de gran interès. M.R.M.C.

La banda dreta de la taula conté l'escena de la Pesada de les ànimes, també anomenada Psicòstasi, en la qual dos dimonis intenten confondre sant Miquel i un àngel lliura a sant Pere l'ànima de l'escollit. A continuació, hi ha sis figures que s'identifiquen amb els benaurats. La mà d'un dimoni, representat a l'Infern en el registre inferior, relaciona l'àmbit demoníac amb l'escena de la Psicòstasi, mentre que sant Pere sembla connectar aquesta composició amb l'àmbit celestial. Finalitza la narrativa de la taula la lluita de sant Miquel amb el drac apocalíptic. F.R.Q.

Taller de Sant Bertran de Comenges

Sant diaca

Cap a 1300

MNAC/MAC 3925

En aquesta pintura i en la *Taula de la Santíssima Trinitat i del Corpus Christi* (MNAC/MAC 9920), ambdues procedents de Vallbona de les Monges, s'observen la continuïtat del llenguatge de filiació francesa i el reflex tènue de la convivència amb el nou corrent estilístic procedent de la península Itàlica. És un exemple clar que l'estil lineal i l'estil italianitzant no tenen per què ser oposats i, en ocasions, formen part del mateix llenguatge artístic.

Les taules, que en alguna ocasió han estat atribuïdes a l'escultor Guillem Seguer, podrien procedir d'un mateix altar. Així doncs, la *Taula de la Mare de Déu* seria el frontal de l'altar, i la *Taula de la Santíssima Trinitat i del Corpus Christi* el retaule.

L'àmplia iconografia eucarística de les taules inclou diverses escenes de clara intencionalitat antijueva. S'ha de tenir present, en aquest sentit, que l'Eucaristia conté el sacrifici de Crist i que la Missa renova a l'altar el sacrifici de la Creu. L'heretge, en el seu intent de profanar la Sagrada Forma, provoca el vessament de la sang de Crist. En aquestes representacions, els jueus, autors de la mort de Crist, reincideixen en el seu propòsit de donar mort al Salvador i, en conseqüència, anul·lar la salvació del creient mitjançant l'Eucaristia, així com extirpar la presència permanent de Crist entre els cristians. Algunes imatges antijueves de les taules de Vallbona de les Monges volen mostrar un poble jueu que té la voluntat d'interrompre el missatge de salvació eterna que Jesús va anunciar en instituir l'Eucaristia. F.R.Q.

A questa escultura forma part d'un conjunt més ampli format per tres apòstols més, que constitueixen l'únic exemple que el MNAC conserva d'un apostolat en l'àmbit de l'escultura monumental. Aquest tema és força habitual en la decoració dels brancals de les grans portalades dels temples gòtics. Altres imatges del mateix grup –*Sant Pere, Sant Jaume el Major* i *Sant Bartomeu*– es conserven actualment al Kunstindustrimuseum de Copenhaguen.

En el monument de procedència, la col·legiata de Gandia, als dotze apòstols s'hi sumaven dues imatges més de bisbes. La portalada del temple ha desaparegut, però pel nombre total d'imatges que presentava podria tenir similituds amb la Porta dels Apòstols de l'església arxiprestal de Morella o, ja més al nord, amb la porta principal de la catedral d'Osca.

Les set escultures actualment localitzades són obres documentades a l'entorn del 1387 i degudes a Joan i Pere Llobet, que les van fer per un preu de 30 florins cadascuna, segons consta documentalment.

És reconeguda la qualitat indiscutible de la representació de sant Pau, especialment pel seu sentit de la monumentalitat i per l'habilíssima simplificació de plans que presenta. S'ha constatat la seva relació amb el sepulcre anònim de Ramon Serra el Vell, situat a la capella de Sant Felip i Sant Jaume de l'església de Santa Maria de Cervera, que la crítica adscriu a l'escultor i orfebre Pere Moragues. M.R.M.C.

Atribuït a Guillem Seguer
(documentat entre 1341 i 1348)
Taula de la Mare de Déu
Mitjan segle XIV
MNAC/MAC 9919

Joan Llobet
(actiu entre 1386 i 1391)
Sant Pau
Cap a 1386
MNAC/MAC 15792

Aquest *Cap de Crist* s'associa amb una representació del Sant Enterrament, més coneguda a Catalunya com grup del Sant Sepulcre, ubicada en una capella de l'església del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona que, segons descripcions antigues, van fer construir els paraires i els tintorers sota l'advocació del Corpus Christi el 1352.

La fractura que presenta el coll permet suposar que pertanyia a una representació de cos sencer del Crist jacent i que, per tant, formava part d'un grup constituït per diverses imatges perdudes que, juntes, configuraven el tema esmentat del Sant Sepulcre, molt característic de l'escultura trescentista catalana.

Aquesta hipòtesi l'avalen les similituds d'aquest fragment amb el cap d'un esplèndid jacent que es conserva complet a l'antiga col·legiata de Sant Feliu de Girona. Les semblances corresponen a la temàtica d'ambdues obres, al seu tractament naturalista i també a qüestions d'ordre estilístic. Cal destacar en el cap del MNAC determinats recursos materials, com l'addició de punxes d'esbarzer per tal d'intensificar l'efecte dramàtic de la testa coronada d'espines.

Alguns estudiosos es mostren partidaris d'atribuir-la a Jaume Cascalls, com el Crist jacent de Girona, tot i que contractualment aquesta darrera obra s'ha d'adscriure al mestre normand Aloi de Montbrai (1350), un escultor actiu a Catalunya des del segon quart del segle XIV i, com l'anterior, molt vinculat al rei Pere el Cerimoniós (1319-1387), tenint present, però, que Aloi i Cascalls van estar associats professionalment durant un temps. M.R.M.C.

L'estil d'aquesta escultura remet a l'època de Pere el Cerimoniós (1319-1387), rei que, imbuït d'un alt sentit dinàstic, va impulsar el Panteó Reial del Casal d'Aragó-Barcelona en el monestir de Santa Maria de Poblet, al qual el poble de la Figuera va estar vinculat.

Per raons estilístiques, l'obra s'ha atribuït concretament a Jaume Cascalls, un dels mestres més destacats al servei del monarca, i s'ha relacionat amb l'escultura coneguda com *Sant Carlemany* (Museu de la Catedral de Girona), fins al punt que s'ha arribat a suposar que ambdues podien ser sengles retrats del rei Pere. L'atribut de la corona que caracteritza el sant Antoni de la Figuera, juntament amb el bordó en forma de tau, que es creia que procedia d'una antiga espasa reelaborada, havien donat peu a aquesta suposició. Tanmateix, la font iconogràfica de l'atribut de la corona, que no és gaire habitual en la plàstica catalana coetània, es troba el salm de l'ofertori de la missa del dia de sant Antoni Abat i no deixa dubtes sobre la identificació de la imatge. M.R.M.C.

Atribuït a Jaume Cascalls
(actiu entre 1345 i 1377/1379)
Cap de Crist
Cap a 1352
MNAC/MAC 34879

Atribuït a Jaume Cascalls
(actiu entre 1345 i 1377/1379)
Sant Antoni Abat
Cap a 1350
MNAC/MAC 24085 i 24086

Aquesta jovenívola imatge masculina d'alabastre presenta l'atribut d'un filacteri malmès, on encara es llegeix l'expressió AVE G, corresponent a l'inici de la salutació angèlica «Ave gratia» de l'episodi de l'Anunciació. Les restes d'aquesta llegenda són, per tant, les que donen la clau per identificar la imatge com l'arcàngel Gabriel.

L'altre atribut tradicional del missatger, el ceptre o bàcul que representa el poder diví, rematat pel lliri que simbolitza la puresa de Maria, s'ha perdut, com també la mà esquerra i la mateixa imatge de la Mare de Déu.

La boca mig oberta del personatge i la positura del cap evoquen el diàleg sagrat entre Gabriel i Maria. L'arcàngel no presenta ales, però cal tenir present que l'escultura va ser buidada per darrere, amb posterioritat a la seva execució, per tal d'alleugerir-la de pes.

El fet que, per raons estilístiques, aquesta escultura de gran qualitat s'atribueixi a l'escultor Bartomeu de Robió, autor del retaule major trescentista de la Seu Vella de Lleida i director de la seva fàbrica, justifica la suposició de la provinença lleidatana de l'obra. M.R.M.C.

En aquest retaule es representen sant Vicenç i el Calvari en el carrer central, i dotze escenes de la vida d'aquest sant diaca sota les figuracions de la Visita de les Maries al Sepulcre i el *Noli me tangere* en els carrers laterals.

Als peus del sant apareixen les figures orants d'un dominic i un soldat. La representació del primer comitent (persona que encarrega l'obra) ha fet pensar que el tríptic va poder tenir com a destinació inicial algun centre d'Osca relacionat amb els dominics.

L'obra palesa l'activitat d'un pintor possiblement italià i actiu a Osca, ja que presenta forts lligams estilístics i iconogràfics amb Itàlia, i posa de manifest el coneixement per part de l'artista de la pintura florentina posterior a Giotto. Malgrat la manca de documentació sobre el nom de l'autor, l'esmentada relació amb Itàlia, la presència a Saragossa del pintor Rómulo de Florència en el període 1367-1372 i, sobretot, la realització d'un retaule per al convent de Predicadors d'Osca el 1367, han estat els motius pels quals algun investigador va proposar que Rómulo de Florència podia haver estat l'autor d'aquest retaule de sant Vicenç, procedent d'Estopanyà. Tanmateix, sense qüestionar la versemblant atribució a Rómulo de Florència, els punxonats semblen remetre a dates properes a la meitat del segle XIV.

Destaca en aquest conjunt la imponent figura del sant i el magnífic treball de punxonat fet sobre el fons d'or, en el qual es pot llegir el nom del sant, S. VINCENCIUS. F.R.Q.

Atribuït a Bartomeu de Robió
(documentat a Lleida entre 1359 i 1376)
Arcàngel Gabriel d'una Anunciació
Segona meitat del segle XIV
MNAC/MAC 9875

Mestre d'Estopanyà
Tríptic de sant Vicenç
Cap a 1350-1370
MNAC/MAC 3940

Aquesta bella escultura trescentista és una bona mostra de la relació entre Aragó i l'art francès: el fermall que subjecta el mantell en forma d'anella o la corona que ostenta la Mare de Déu damunt del vel, amb fulles d'heura retallades, són dissímils del que era habitual al país. Alhora l'expressió del rostre i la forma dels ulls presenten punts en comú amb obres originàries de França.

S'han assenyalat connexions entre l'obra d'Areny i la Mare de Déu que presideix la decoració escultòrica del timpà de la porta principal de la catedral d'Osca, atribuïda als equips actius sota el mestratge de Guillermo Inglés cap al 1328; així mateix, cal destacar els lligams entre aquesta darrera i el treball de la Puerta Preciosa a la catedral de Pamplona, i, ja més al sud, amb les importantíssimes escoles de les catedrals de Burgos i Lleó, on la intensitat de la influència francesa és prou coneguda. M.R.M.C.

D'aquest important retaule marià es conserva la taula lateral esquerra al MNAC i una escena cimera del carrer dret en la qual es representa la Nativitat, al Fogg Art Museum de la Universitat de Harvard (Cambridge, Massachusetts).

La taula del MNAC presenta a la part superior l'Anunciació i a la inferior els tres Reis Mags. Dos muntants, un a cada banda, inclouen diverses representacions del santoral cistercenc. Aquesta incidència fa versemblant que l'origen del retaule fos algun centre monàstic de l'orde del Cister, tot i que en alguna ocasió ha estat relacionat amb la col·legiata de Sant Vicenç de Cardona.

La personalitat artística de l'anònim pintor de les taules del MNAC i de Cambridge, la qual ha estat relacionada amb la pintura d'Arnau Bassa, també està present en un tríptic amb escenes de la Mare de Déu conservat al Walters Art Museum de Baltimore. És una obra que es va atribuir a un pintor que va ser batejat com Mestre de Baltimore. La seva mà també s'aprecia en algunes de les miniatures i *marginalia* del *Llibre d'Hores de la reina Maria de Navarra*, conservat a la Biblioteca Marciana de Venècia, còdex il·luminat per Ferrer Bassa i el seu taller.

Tanmateix, els italianismes presents a la pintura del Mestre de Baltimore no són totalment coincidents amb els dels Bassa. Els referents que s'han de tenir en compte en l'aproximació a la pintura del Mestre de Baltimore poden contextualitzar-se en els intercanvis entre Avinyó i Gènova, i la connexió d'aquests centres amb Barcelona; en la pintura sienesa, i en la connexió entre Pisa i Mallorca i novament la seva derivació cap a la Ciutat Comtal. F.R.Q.

Escola francesa
Mare de Déu de Perafita
Segona meitat del segle XIV
MNAC/MAC 24092

Mestre de Baltimore
Anunciació i Epifania
Cap a 1347-1360
MNAC/MAC 15855

Aquesta obra és un clar testimoni del desenvolupament que el retaule experimenta a partir del segon terç del segle XIV. A la taula principal es representa la Mare de Déu i, als costats, santa Caterina i santa Maria Magdalena. La figura del comitent del retaule, és a dir, qui l'ha encarregat, se situa als peus de la Mare de Déu i la seva identificació consta en una inscripció sobreposada a l'hàbit: FRA: FONTANER: D: GLRA: COMNADOR: D: SIXENA.

Aquesta llegenda és una referència important de la història del retaule ja que no es coneix cap document on s'al·ludeixi a la seva contractació ni al seu pagament. Fra Fontaner de Glera va ser comanador de Sixena en una data posterior al 1363. Per tant, Jaume i Pere Serra, especialment aquest darrer, podrien haver estat els autors del retaule de Sixena en el període de 1363-1375, ja que Francesc Serra va morir el 1362.

Les dotze escenes dels carrers laterals tenen relació amb els goigs de Maria i estan coronades pel Calvari. Pel que fa a la predel·la, també anomenada bancal, quatre miracles eucarístics acompanyen la representació central del Sant Sopar. En les pintures dedicades als miracles eucarístics es pot observar l'expressió d'un missatge explícit a través de la imatge que al·ludeix a la consideració negativa que la societat medieval tenia del poble jueu i a la seva relació amb la «ira divina», concretada en els successius rebrots de la pesta d'aquells anys i en la fam. F.R.Q.

Mestre de Sixena, probablement Pere Serra
(actiu a Barcelona entre 1357 i 1405/1408)
Retaule de la Mare de Déu
Cap a 1363-1375
MNAC/MAC 15916

La taula central de la *Mare de Déu dels Àngels* i els dos cossos de la predel·la d'aquest retaule s'han atribuït al pintor Pere Serra a partir de les obres documentades d'aquest artista. En aquest sentit, els lligams entre la Mare de Déu del MNAC i la Reina del Cel del *Retaule del Sant Esperit* de l'església de Santa Maria de l'Aurora de Manresa corroboren que l'autor del conjunt tortosí va ser Pere Serra.

Es té notícia que aquest esplèndid conjunt de la *Mare de Déu dels Àngels* va ser encarregat pel notari tortosí Bernat Macip, comitent que també va sufragar la construcció de la capella absidal de la catedral de Tortosa que ostenta les seves armes, situada a la dreta de l'oratori central de l'absis. Tot i no conèixer la data de l'encàrrec artístic, els trets estilístics del retaule marià semblen situar-lo cap al 1385. D'altra banda, se sap que en els darrers anys del segle XVI, les restes del retaule, juntament amb d'altres que ocupaven les capelles de l'absis de la Seu de Tortosa, van ser traslladades al convent de Santa Clara per ordre del bisbe Gaspar Punter.

La imatge de la Mare de Déu envoltada d'àngels palesa la continuïtat dels italianismes que van formular els Bassa i Ramon Destorrents just abans de la introducció dels postulats pictòrics del gòtic internacional. En la composició, sis àngels músics són testimonis de la tendra mirada que es fan Mare i Fill, el qual no deixa anar el subtil fil amb què té lligat l'ocell que sosté amb la mà. F.R.Q.

Del pintor conegut amb el nom de Mestre de Villahermosa, el MNAC custodia dues obres molt importants, el retaule de triple advocació de Xelva i la taula de la *Mare de Déu de la Llet* procedent d'Albarracín. El nom d'aquest artista està relacionat amb tres retaules seus que es conserven a l'església parroquial de Villahermosa del Río (Castelló): el de l'Eucaristia, el del Judici Final i el de la Mare de Déu, conjunts que palesen tant la formació del pintor a la Ciutat Comtal com l'evolució del seu estil.

A partir d'aquest període barceloní i atesa la presència de l'artista a València, han estat dues les propostes d'identificació: Llorenç Saragossa, d'una banda, i el fill del germà gran dels Serra, Francesc Serra II, de l'altra.

A la Barcelona de principis dels anys setanta del segle XIV, el pintor que sembla tenir més ressò artístic és Llorenç Saragossa, ja que és qualificat pel rei Pere el Cerimoniós (1319-1387), en una carta escrita des de Barcelona l'any 1373, com «lo millor pintor que en aquesta ciutat sia». Un any més tard, el mes de novembre del 1374, va jurar que fixaria la seva residència a València, ciutat on va viure fins a la seva mort, esdevinguda entre els anys 1405 i 1406. Pel que fa a Francesc Serra II, es té notícia que se'n va anar a València cap a l'any 1379. La manca d'obres documentades d'ambdós pintors impedeix poder confirmar quin dels dos és l'autor del catàleg d'obres assignat al Mestre de Villahermosa. F.R.Q.

Pere Serra
(actiu a Barcelona
entre 1357 i 1405/1408)
Mare de Déu dels Àngels
Cap a 1385
MNAC/MAC 3950

Mestre de Villahermosa
Retaule de la Mare de Déu de la Llet, santa Clara i sant Antoni Abat
Darrer quart del segle XIV
MNAC/MAC 64027

Aquest retaule, una de les millors obres de la col·lecció gòtica del Museu, també ha estat atribuït al pintor valencià Gonçal Peris, si bé amb la possible col·laboració de Jaume Mateu.

Al carrer central del conjunt pictòric es representa la santa coronada amb els seus atributs distintius: la torre, al·lusiva al seu empresonament, i la palma, per la seva condició de màrtir. Als costats, seguint una tradició anterior i parcialment oblidada en aquestes dates, s'aprofita cada compartiment per explicar dos moments diferents de la vida de la santa. Així, en el primer plafó es representa el baptisme de la jove princesa pel sacerdot Valentí i alhora el moment en què, a conseqüència d'aquest baptisme, la santa, per manament del seu pare, el rei Diòscur, és empresonada en una torre. En aquesta escena, santa Bàrbara indica a l'encarregat de la construcció

Atribuït a Gonçal Peris Sarrià
(documentat a València entre 1380 i 1451)
Retaule de santa Bàrbara
Cap a 1410-1425
MNAC/MAC 35672

de la torre que amplií a tres el nombre de finestrals. Aquest fet no tan sols al·ludeix a la Santíssima Trinitat, sinó que també recull el motiu pel qual la santa es considera patrona dels oficis de la construcció. L'enfrontament de la jove princesa amb el seu pare, la seva fugida i la conversió del pastor i el seu ramat en estàtues de marbre com a càstig per la seva traïció, són els passatges de la vida de la santa representats en el segon registre. Els dos compartiments restants recullen quatre episodis relatius a la passió i mort de la virtuosa. El càstig diví i la figuració de la seva ànima acollida per un àngel conclouen la narrativa hagiogràfica. F.R.Q.

Aquesta escultura és una de les imatges gòtiques de la Mare de Déu dempeus amb l'Infant més belles i elegants de Catalunya. Les seves qualitats estètiques més notables són la serena idealitat del rostre i les esveltes proporcions de la figura. La inclinació d'aquesta figura –o *hanchement*– contribueix també a l'equilibri que denota la imatge, gràcies a la suavitat que descriu l'encorbament, a diferència d'altres escultures de l'època que representen el mateix tema.

Tot i que sempre s'ha afirmat que aquesta imatge procedeix de Sallent de Sanaüja, res no es coneix del seu emplaçament original o del context en què va ser creada. S'ha situat la seva realització durant la segona meitat del segle XIV, quan l'escultura gòtica catalana havia sintetitzat les conseqüències derivades de la influència de l'art francès i de l'italià, i s'havia creat una escola amb un llenguatge propi i ben consolidat.

Del mateix moment i amb unes característiques molt semblants, fins i tot en el terreny estilístic, el Museu Episcopal de Vic conserva la *Mare de Déu* de Boixadors (Anoia), per a la qual s'ha proposat la mà del mateix artista. M.R.M.C.

Aquesta pintura va formar part de la decoració del sostre de l'antiga Sala del Consell de la Casa de la Ciutat de València, i s'integrava en un conjunt de quinze figuracions dels reis del Casal d'Aragó, de les quals tres més són al MNAC i les altres onze han desaparegut. Les taules del MNAC han estat relacionades amb els reis Jaume I el Conqueridor (1208-1276), Alfons II el Liberal (1265-1291) (MNAC/MAC 9775), Pere III el Cerimoniós (1319-1387) (MNAC/MAC 9776) i Alfons IV el Magnànim (1396-1458) (MNAC/MAC 9777).

Un document amb data 3 de setembre de l'any 1427 fa referència al pagament de 9.191 sous i 9 diners als pintors Gonçal Peris Sarrià, Jaume Mateu i Joan Moreno pel daurat de les motllures i per quinze «tabulas pictas» de la Sala del Consell de la Casa de la Ciutat de València. Un any més tard, el 6 de maig de 1428, aquests artistes, juntament amb Bartomeu Avella, van rebre 3.042 sous i 6 diners com a resta d'una quantitat més gran.

L'activitat de Gherardo Starnina, Pere Nicolau i Marsal de Sas a València dóna idea de l'elevada qualitat artística que hi havia a la ciutat a l'entorn del 1400, qualitat que, lluny de decréixer durant la primera meitat del segle XV, s'enriqueix per l'activitat de diversos pintors formats en aquests tallers, entre els quals destaquen Gonçal Peris, Gonçal Peris Sarrià, Jaume Mateu, nebot de Nicolau i Miquel Alcanyís.

La proximitat estilística entre els principals pintors, la importància dels seus tallers i la contractació conjunta de diversos artífexs per a la realització d'una obra creen serioses dificultats a l'hora de destriar l'autoria de cadascuna d'aquestes taules. F.R.Q.

Mare de Déu
Segona meitat del segle XIV
MNAC/MAC 4359

Jaume Mateu
(documentat a València
entre 1402 i 1452) i
Gonçal Peris Sarrià
(documentat a València
entre 1380 i 1451)
Suposat retrat de Jaume I
1427
MNAC/MAC 9774

L'artista representa sant Sebastià vestit segons la moda elegant del moment i exemplifica quasi al límit els trets estilístics del ja evolucionat corrent internacional. Corona la taula un *Calvari*, on es representen diversos cavalls en escorç.

El retaule de sant Sebastià, obra contractada a Joan Mates per Pere de Condamines el 9 d'agost de 1417 per a la Pia Almoina de Barcelona, remet a la darrera producció de l'artista i mostra el gran allunyament de Mates dels seus inicis artístics al costat de Pere Serra, pintor seguidor de les pautes de tipus italianitzant.

Un cop mort Pere Serra, Mates va formar taller i va dur a terme diverses obres, de les quals es té coneixement documental, a banda del retaule que comentem, del *Retaule de sant Ambròs i sant Martí* de la catedral de Barcelona (1411-1414) i del desaparegut de Vila-rodona (1422).

En el desenvolupament pictòric de Joan Mates cap a les línies del gòtic internacional, s'han de tenir en compte altres artistes més propers als centres valencians, com el mateix Pere Nicolau o el Mestre de Cinctorres, i les escoles del nord de França i del Baix Rin, influències que hauria pogut rebre de Guerau Gener, artista actiu a l'àrea barcelonina i a la valenciana. Aquest diàleg artístic va facilitar a Mates la realització d'una pintura apreciada en el seu temps, especialment per la noblesa i el clergat, com demostra el significatiu nombre d'encàrrecs rebuts des de la catedral de Barcelona. F.R.Q.

Dipòsit de Joan Ainaud i Frederic-Pau Verrié, 1947

L'única obra documentada de Mur és el *Retaule de sant Pere* de Vinaixa, actualment conservat al Museu Diocesà de Tarragona, el qual va ser contractat el 1420 i ha estat la base fonamental per a la identificació de l'antic Mestre de Guimerà amb Ramon de Mur.

Aquesta referència pictòrica és suficient per atribuir-li sense dubtes altres obres com el retaule de Guimerà (Museu Episcopal de Vic), conjunt que va dur a terme entre el 1402 i el 1412, i la taula de Cervera que comentem, la qual devia ser el compartiment central d'un retaule d'advocació mariana. L'escena representa la Mare de Déu de la Llet, coronada i asseguda en un tron resolt de manera força arquitectònica, amb l'Infant i vuit àngels que envolten la delicada escena maternal.

Més enllà dels contactes de Ramon de Mur amb el pintor Mateu Ortoneda, la producció de Ramon de Mur respon al diàleg que hi va haver entre la pintura valenciana i la catalana i, més concretament, entre les pintures castellonenca, representada pel Mestre de Cinctorres i el Mestre de Xèrica, i la tarragonina. A més, s'han de tenir en compte els forts punts de contacte entre l'obra de Ramon de Mur i la del Mestre de Retascón, que s'evidencien pel fort expressionisme de les seves obres i per la manera de resoldre algunes arquitectures.

Malgrat que l'origen de Ramon de Mur devia ser tarragoní, la seva activitat pictòrica coneguda la va dur a terme a Tàrrega i Montblanc, ciutats des de les quals va rebre encàrrecs que provenien de poblacions properes com Guimerà, Santa Coloma de Queralt, Vinaixa, Cervera o Granyena de Segarra. F.R.Q.

Joan Mates
(Vilafranca del Penedès,
cap a 1370 – Barcelona, 1431)
Sant Sebastià i Calvari
1417-1425
MNAC/MAC 42340

Ramon de Mur
(actiu a Tarragona i Lleida
entre 1412 i 1435)
Mare de Déu de la Llet
Cap a 1415-1425
MNAC/MAC 15818

Aquesta taula amb un muntant va formar part, com a compartiment principal, d'un retaule de doble advocació dedicat a sant Joan Baptista i sant Esteve. La pintura, que ve de Puigcerdà, ha estat relacionada amb l'església de Sant Domènec d'aquesta ciutat, procedència que sembla versemblant si tenim en compte les relíquies de sant Joan Baptista custodiades en aquest centre eclesiàstic i les dues advocacions dominiques del muntant: un sant Papa de l'orde, que podria ser Innocenci V o Benet XI, ambdós beatificats amb posterioritat, i santa Caterina de Siena, virtuosa canonitzada el 1461.

La presència dels nous esquemes flamencs i de la tècnica mixta de tremp i oli a la taula de *Sant Joan Baptista i sant Esteve* significa l'acceptació a Catalunya de les innovacions sorgides a Flandes, on van ser introduïdes per Lluís Dalmau, autor del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers* (vegeu p. 110), conjunt que va ser finalitzat el 1445.

La relació estilística entre aquesta obra i unes taules del *Retaule de sant Miquel* de Castelló d'Empúries va motivar-ne l'atribució a un pintor, aleshores anònim, anomenat Mestre de Castelló d'Empúries. Més tard, va ser revelat el nom d'aquest anònim en favor dels pintors Joan Antigó i Honorat Borrassà i es va donar a conèixer que el moble havia estat dut a terme l'any 1448.

La continuïtat de l'obrador dels Borrassà de Girona per part de Joan Antigó va haver d'emparar la formació d'Honorat en aquest entorn, relació que va anar més enllà atès que Caterina Borrassà, germana d'Honorat, va casar-se amb Antigó. F.R.Q.

El cor de la catedral de Barcelona presenta, a més de la cadira episcopal del bisbe Planella, atribuïda a l'artista picard Pere de Sant Joan, un cadirat compost d'una renglera doble de seients abatibles, destinats als canonges, i una trona.

La fila de seients que ocupa actualment la posició més elevada va ser tallada a finals del segle XIV sota la direcció de Pere Sanglada. Amb aquest treball, l'artista va introduir a Barcelona les novetats del gòtic internacional, que coneixia gràcies al viatge que va dur a terme a Flandes per comprar fusta de roure.

De tots els espais aptes per a la decoració que presenta un cadirat de cor, la Misericòrdia i l'àrea que l'envolta són dels més extensos i sens dubte molt idonis per al desenvolupament d'una rica iconografia profana, atesa la seva situació semioculta. En efecte, el caràcter abatible dels seients i el fet que la Misericòrdia sigui visible únicament quan el seient es troba aixecat afavoreixen el desplegament d'aquest tipus de temàtica. La decoració s'organitza de manera simètrica, envoltant la Misericòrdia pròpiament dita, la qual actua com a petit seient quan els canonges fan les seves pregàries dempeus.

Aquest tipus de composició és la que s'observa als dos excel·lents exemplars conservats al MNAC, per als quals s'ha proposat que el que comentem representa dos homes que mesuren les seves forces, flanquejats per dos personatges masculins més treballats amb una gran destresa, i que l'altre es tracta d'una festa popular que consisteix a lligar un toro, tot mirant d'arrossegar-lo (MNAC/MAC 45161). M.R.M.C.

Atribuït a Joan Antigó
(Girona, cap a 1409-1453) i
Honorat Borrassà
(Girona, cap a 1424-1457)
Sant Joan Baptista i sant Esteve
Cap a 1445-1453
MNAC/MAC 15845

Pere Sanglada
(documentat a partir de 1386 i mort a Barcelona el 1408)
Misericòrdia que representa uns homes mesurant les seves forces
Entre 1394 i 1399
MNAC/MAC 45160

Aquestes dues taules, juntament amb la de *La Resurrecció de Crist* (MNAC/MAC 40906), eren les pintures d'un dels carrers laterals de l'antic retaule gòtic del monestir de Santes Creus. Els altres tres carrers laterals, la major part de la predel·la, així com les tres imatges que formaven part del retaule, la Mare de Déu al centre i sant Benet i sant Bernat als laterals, es conserven en una de les capelles de la catedral de Tarragona i al seu Museu Diocesà. Al segle XVII es va substituir el retaule major del monestir de Santes Creus per un de barroc, i el gòtic va ser traslladat a l'església parroquial de Guàrdia de Prats. Les mides més modestes de la nova destinació de l'obra van motivar la fragmentació parcial del retaule i més tard, el 1890, la venda de les tres taules del MNAC, de les quals el 1945 el Museu va adquirir *La Resurrecció de Crist* a un antiquari de Madrid. El 1976, la vídua de Pere Fontana i Almeda va donar al MNAC les taules que comentem.

Aquest retaule mixt de pintura i escultura va ser inicialment contractat al pintor Pere Serra el gener del 1403. La mort d'aquest artista, però, va impedir que el finalitzés. Sabem que l'encarregat de la continuació de l'obra va ser el pintor Guerau Gener i que, a causa també de la seva mort, va ser Borrassà qui la va concloure.

Determinats rostres mostren la forta empremta germànica i alhora italianitzant vigent a la pintura valenciana, la qual devia incidir més en Guerau Gener que no pas en Lluís Borrassà. F.R.Q.

Donació de «Doña Pilar Rabal Rabal en memoria de su esposo Pedro Fontana Almeda. Barcelona, 1976»

Guerau Gener
(actiu a Barcelona i València entre1390 i 1409/1410) i

Lluís Borrassà
(Girona, cap a 1360 – Barcelona, 1424/1425)
Nativitat i Sant Joan Evangelista
1407-1411
MNAC/MAC 114740 i 114739

Aquesta pintura s'ha atribuït al Mestre d'Albatàrrec ateses les semblances estilístiques i compositives que ofereix respecte de la taula central del *Retaule del Salvador* de l'església parroquial d'Albatàrrec.

A partir d'unes taules dedicades a la Mare de Déu conservades al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, en què apareix la firma de l'autor, Jaume Ferrer, s'ha proposat identificar l'anònim Mestre d'Albatàrrec amb Jaume Ferrer. Tanmateix i tenint en compte que es té constància d'un pintor del mateix nom també actiu a Lleida, alguns estudiosos el bategen amb el nom de Jaume Ferrer I, mentre que l'altre artista rep el nom de Jaume Ferrer II. El dubte principal a l'hora d'avaluar aquesta proposta és l'admissió del vincle entre el catàleg d'obres assignat a la mà del Mestre d'Albatàrrec i les quatre taules marianes, ja que aquestes darreres pintures, signades per Jaume Ferrer, podrien ser un testimoni de l'obra de joventut d'aquest artista, autor, anys més tard, del *Retaule de sant Jeroni, sant Sebastià i sant Martí de Tours* (vegeu p. 106).

En la ponderació d'aquesta proposta d'identificació, s'ha de tenir present que la producció del Mestre d'Albatàrrec palesa una datació que es pot circumscriure en el primer quart del segle XV, mentre que en aquestes dates no consta documentalment l'activitat de cap artista amb el nom de Jaume Ferrer. Per tant, i en espera de notícies noves relatives al suposat Jaume Ferrer I, és més recomanable mantenir l'atribució d'aquesta pintura, amb la figuració del Salvador, al Mestre d'Albatàrrec. F.R.Q.

La taula va ser pintada per Blasco de Grañén, antigament conegut com Mestre de Lanaja, i representa la lluita de sant Miquel amb el dimoni. L'àngel, vestit amb un arnès platejat de l'època, travessa amb l'espasa el cap de la bèstia diabòlica. La fesomia de l'àngel i la cabellera rinxolada mostren els deutes de Blasco de Grañén amb la pintura sorgida a València. Un exemple d'aquesta relació són els vincles que hi ha entre aquesta obra i una *Taula de sant Miquel* que es conserva a Los Angeles County Museum of Art.

Les mides de la taula que comentem permeten pensar que constituïa un dels carrers laterals d'un retaule de triple advocació, però també és possible que fos la central d'un petit retaule dedicat només a sant Miquel. S'han relacionat amb la taula de sant Miquel, un sant Tomàs, un fragment d'una taula en la qual es representa la lluita de sant Miquel amb els dimonis i una figuració de la Incredulitat de sant Tomàs. Recentment, la taula també s'ha apropat a una *Mare de Déu* de la Col·lecció Beck de Nova York com a possible compartiment central del retaule.

La importància de Blasco de Grañén a la pintura aragonesa no tan sols és evident per l'alta qualitat artística de l'artífex, sinó per la capacitat que va tenir de crear escola. Jaume Romeu, Pascual Ortoneda, Antonio Ruill, Juan Arnaldín i Pere Garcia de Benavarri, entre d'altres, van mantenir relacions artístiques amb la pintura de Grañén, alhora que Jaime Arnaldín, Petrico Fernández i probablement el seu nebot, el pintor Martín de Soria, es van formar al seu obrador. F.R.Q.

Donació de «Doña Pilar Rabal Rabal en memoria de su esposo Pedro Fontana Almeda. Barcelona, 1976»

Atribuït al Mestre d'Albatàrrec
Salvador
Cap a 1420-1430
MNAC/MAC 4505

Blasco de Grañén
(documentat a Saragossa entre 1422 i 1459)
Sant Miquel Arcàngel
Cap a 1435-1445
MNAC/MAC 114741

Les tres taules, juntament amb el Calvari, van formar part d'un retaule de triple advocació amb el qual també s'ha relacionat una predel·la que conté episodis de la vida de sant Jeroni i que es conserva en una col·lecció particular de Saragossa.

Els lligams de l'obra del MNAC amb el retaule de la Paeria de Lleida, també dut a terme per Jaume Ferrer, van més enllà dels estilístics i evidencien una estructura similar per a ambdós conjunts. Tanmateix, la raresa a Catalunya d'aquesta tipologia de retaule, que dóna més importància a les figures principals que a la narració hagiogràfica, remet a altres àmbits pictòrics, com ara el valencià i el mallorquí i, a partir d'aquestes dates, un bon nombre d'obres palesen també la seva acceptació en terres d'Aragó.

A partir del *Retaule de Verdú*, obra parcialment conservada al Museu Episcopal de Vic i feta entre els anys 1432 i 1434, l'evolució de la pintura de Jaume Ferrer presenta solucions estilístiques que podrien estar relacionades amb el taller de Blasco de Grañén i, especialment, amb Bernat Martorell, pintor amb qui col·labora en l'ampliació de l'antic retaule major de la Seu Vella de Lleida. F.R.Q.

Donació de «Doña Pilar Rabal Rabal en memoria de su esposo Pedro Fontana Almeda. Barcelona, 1976»

Jaume Ferrer
(actiu a Lleida entre 1430 i 1461)
Sant Jeroni, Sant Martí de Tours, Sant Sebastià i Calvari
Cap a 1445-1455
MNAC/MAC 114743, 114744, 114745 i 114742

El *Retaule de sant Vicenç* es conserva íntegrament i respon a la tipologia de suport pictòric més usada a Catalunya, si bé, per les seves dimensions reduïdes, només inclou dues escenes a cada banda de la figuració del sant titular. A la taula cimera, en substitució del tradicional Calvari, es representa la Mare de Déu de la Misericòrdia, que acull dins el seu mantell els sants Benet i Bernat.

La delicada figura central de sant Vicenç, representat davant la creu d'un dels seus martiris i amb la palma que hi al·ludeix, i el Llibre, mostra pèrdues apreciables de veladures en la dalmàtica. A l'esquerra es figura, de dalt a baix, el Judici de sant Vicenç i sant Valeri i Sant Vicenç a l'eculi; a la dreta, el Turment de sant Vicenç a la graella i la seva plàcida Mort al llit davant Dacià i els seus torturadors. Els cinc esplèndids compartiments de la predel·la mostren diferents passatges de la Passió de Crist.

El guardapols del retaule inclou l'anagrama JHS i l'escut del monestir de Poblet. És per aquesta raó que, en alguna ocasió, l'obra ha estat relacionada amb la capella dedicada a sant Vicenç a Poblet. Tanmateix, el lloc de procedència d'aquest retaule, l'ermita de la Santa Creu de Menàrguens, no fa inversemblant que la destinació inicial de l'obra fos aquesta població ja que, d'una banda, Menàrguens depèn del monestir de Poblet i, de l'altra, la seva església parroquial està dedicada a sant Vicenç.

Pel que fa a la datació del conjunt, l'encàrrec d'aquest moble pictòric podria estar relacionat amb l'estada de Martorell a Lleida l'any 1441. F.R.Q.

Aquesta taula és una de les dues taules cimeres d'un conjunt dedicat a santa Llúcia, la imatge central i quatre compartiments amb escenes hagiogràfiques del qual es conserven en una col·lecció particular de París, procedents de l'antiga Col·lecció Martin Le Roy d'aquesta mateixa ciutat, i l'altra taula cimera es custodia en una col·lecció particular de Barcelona.

L'encàrrec d'aquest conjunt cal situar-lo a l'entorn de la finalització del *Retaule de sant Jordi* (conservat a Chicago), un dels millors moments de la pintura de Bernat Martorell, en què s'evidencia una gran intervenció en les obres per part del pintor. En aquest sentit, cal destacar que en la producció de Martorell de la dècada de 1430 s'adverteix la influència dels models florentins en convivència amb la incidència nòrdica. A partir de la notícia documental que relaciona Martorell amb els pintors Ambrogio Salarii i Dello Delli, i d'acord amb el nexe que l'obra de Martorell manté amb la de Delli, s'ha de suposar un contacte entre aquests dos creadors. Tanmateix, a més de la influència de Delli, també cal tenir present la de Julià Nofre, escultor de Florència actiu a la catedral de Barcelona entre el 1431 i el 1435.

Quant a la identitat del comitent del conjunt, podria haver estat Pere de Palou, canonge i precentor de la catedral de Barcelona i diputat del General. Aquest personatge apareix relacionat amb Bernat Martorell en l'abonament del retaule de Montsó, fet el 1437, i l'escut del seu llinatge és força proper al que figura en aquesta taula. F.R.Q.

Dipòsit de la Generalitat de Catalunya, 1995

Bernat Martorell
(Sant Celoni, cap a 1400 – Barcelona, 1452)
Retaule de sant Vicenç
Cap a 1438-1440
MNAC/MAC 15797

Bernat Martorell
(Sant Celoni, cap a 1400 – Barcelona, 1452)
Martiri de santa Llúcia
Cap a 1435-1440
MNAC 200795

El 6 de juny de l'any 1443, el Consell de Cent de Barcelona va acordar la contractació d'un retaule per a la capella de la Casa de la Ciutat i amb aquesta finalitat va nomenar una comissió de dotze prohoms. Tres mesos més tard, el 4 de setembre de 1443, la comissió es va reunir amb els cinc consellers d'aquell any i van decidir que el retaule el pintés «lo millor e pus apte pintor qui encercar e trobar se posgués». Així, el 29 d'octubre es va encarregar a Lluís Dalmau i al cap d'un mes, el 26 de novembre, es va contractar la fusteria a Francí Gomar.

Un tron esplèndid, que recolza en quatre lleons i amb diverses figuracions de profetes, emmarca la figura de la Mare de Déu amb el Nen. Al basament d'aquest setial s'assenyala que l'obra va ser finalitzada l'any 1445: SUB ANNO MCCCCXLV PER LUDOVICUM DALMAU FUI DEPICTUM. Als costats de l'escena es representen, agenollats i en oració, els cinc consellers que van encarregar l'obra amb santa Eulàlia i sant Andreu, els quals porten la creu al·lusiva al seu martiri.

Aquesta pintura és una de les primeres obres que introdueixen el concepte de retrat, ja que en la seva contractació s'assenyala que les figuracions dels donants s'han de correspondre amb la fisonomia real. D'altra banda, la tècnica emprada en l'elaboració del retaule, tremp i pintura a l'oli, ha estat un referent singular en la introducció d'aquest tipus de tècnica en la pintura sobre taula catalana. Aquestes incidències i els postulats estilístics de la taula evidencien la influència flamenca (especialment de Jan van Eyck) en la pintura de Dalmau. F.R.Q.

Lluís Dalmau
(actiu a València i Barcelona entre 1428 i 1461)
Mare de Déu dels Consellers
1443-1445
MNAC/MAC 15938

Les característiques formals d'aquesta imatge són força representatives de l'àmbit artístic septentrional europeu durant el segle XV, la influència del qual es va estendre per una bona part d'Europa al llarg de la segona meitat d'aquest segle. En aquest sentit, cal destacar, pel que fa al rostre, el tractament minuciós dels rínxols de la barba i també els trets fisonòmics angulosos. La indumentària presenta uns plecs pesants i trencats durament, fins al punt de tenir una certa aparença metàl·lica. El material en què està tallada l'obra, fusta de til·ler, permet suposar que provenia concretament de la zona meridional d'Alemanya, on aquesta espècie va ser emprada a bastament.

Des del punt de vista iconogràfic, l'escultura presenta els atributs habituals del sant bisbe de Mira: el bàcul, al qual falta la voluta, i les tres boles d'or al·lusives a un episodi de la seva llegenda hagiogràfica, segons la qual Nicolau de Bari va dotar tres noies pobres per tal que poguessin fer un casament honorable i allunyar-se de la proximitat del pecat. M.R.M.C.

Aquesta pintura, possible compartiment central d'un retaule d'advocació mariana, és un dels testimonis més reeixits de la pintura de Pere Garcia de Benavarri. La composició és centrada per la imatge entronitzada de Maria i el seu Fill, envoltats de dos àngels músics i dos éssers angèlics més que els ofereixen raïm i peres, fruits al·lusius a la sang i al sacrifici de Crist a la Creu, el primer, i a l'esperança en la Salvació, el segon. També són peres el que duu a la mà Maria a la *Taula de la Mare de Déu Apocalíptica i sant Vicenç Ferrer*, de les quals s'infereix un missatge d'esperança. Aquesta composició també va ser pintada per Pere Garcia de Benavarri i es conserva al Museu (MNAC/MAC 114748).

Pere Garcia de Benavarri es degué formar prop del pintor aragonès Blasco de Grañén, al costat del qual apareix documentat a Saragossa entre els anys 1445 i 1447. Dos anys més tard, ja consta que contracta obra per compte propi, mentre que el seu trasllat a Benavarri sembla que es produeix cap al 1452, on residirà fins al 1455, moment en què s'estableix a Barcelona, contractat per la vídua de Bernat Martorell i el seu fill.

La llegenda que figura als peus del setial de la Mare de Déu ens informa del nom de l'autor: PERE GARCIA DE BENAVARRE MA PINTAT ANY 14. La desaparició de la data en què va ser duta a terme l'obra ha donat lloc a diverses propostes: la major part d'estudiosos la situen cap al 1470, però d'altres són partidaris de datar-la abans del viatge de l'artista a Barcelona. F.R.Q.

Escola alemanya
Sant Nicolau
Segle XV
MNAC/MAC 65507

Pere Garcia de Benavarri
(documentat a Aragó i Catalunya entre 1445 i 1483)
Mare de Déu i quatre àngels
Cap a 1470 (?)
MNAC/MAC 15817

La taula representa les figures de sant Jordi, amb armadura, atxa i espasa, i de la princesa, amb una cimera-diadema a les mans, coronada per una banderola crucífera i que alhora sosté un escut amb restes d'una creu que presenta una inscripció cursiva en àrab. Al dors de la taula hi ha representat l'escut de la família Cabrera.

Darrere les imatges de sant Jordi i la princesa, s'observa un pòrtic obert a un paisatge amb uns xiprers. Aquest marc aparella la taula del MNAC amb dues pintures que es van conservar al Kaiser Friedrich Museum de Berlín fins al 1945 i que actualment es troben desaparegudes.

A la taula esquerra de Berlín hi ha la figura d'un cavaller presentat per sant Joan Baptista, probablement Bernat Joan de Cabrera, i a la de la dreta, una dama presentada per sant Lluís de Tolosa, que podria ser Violant de Prades. Al dors de cada una de les taules desaparegudes es representen dues figures en grisalla, una de les quals està incompleta. A la del cavaller s'inclouen la figura de sant Pere apòstol i la part baixa de la de sant Joan Evangelista, mentre que a la de la dama es representa sant Pau i la part inferior del tors d'un possible sant Joan Baptista o bé d'un sant Jaume el Major.

Una de les peculiaritats de la iconografia del retaule dels Cabrera és que l'únic arbre representat en el paisatge sigui el xiprer. El fet que des de l'antiguitat se l'hagi considerat arbre dels morts i evocador de l'esperança en la vida després de la mort pot atorgar al retaule un cert caràcter funerari, hipòtesi plausible si es té en compte la presència dels donants. F.R.Q.

Jaume Huguet
(Valls, cap a 1412 – Barcelona, 1492)
Sant Jordi i la princesa
Cap a 1459-1475
MNAC/MAC 15868

Del conjunt de composicions del retaule major de l'església de Sant Agustí Vell de Barcelona que es conserven al MNAC, sis s'integraven en la narrativa hagiogràfica del sant. La del Sant Sopar juntament amb la del Camí al Calvari, conservada al Museu Marès, van formar part de la predel·la.

Des de la data d'encàrrec de la pintura del retaule (1463), que havia de ser lliurat al cap de quatre anys, fins al seu acabament (1486), van passar vint-i-tres anys, la qual cosa implica la intervenció de més d'un artista en la seva execució.

Pel que fa a l'organització antiga del moble, se sap que a la part baixa del cos central hi havia una escultura de sant Agustí i que, per sobre d'aquesta imatge, n'hi havia una altra de la Mare de Déu. L'amplada del retaule era de gairebé dotze metres i incloïa dos carrers laterals a cada banda del carrer principal.

A la major part de les pintures conservades es representa sant Agustí amb la indumentària de bisbe, a excepció de dues escenes. A la primera es figuren el sant i la seva mare, santa Mònica, escoltant un sermó de sant Ambròs a Milà, i a l'escena següent apareix la Conversió de sant Agustí a la fe cristiana. La millor de totes les pintures del *Retaule de sant Agustí*, la que comentem, inicia el cicle hagiogràfic del sant com a bisbe i és seguida per la Disputa de sant Agustí amb Fortunat i els altres heretges, per la Visió del Nen Jesús i, finalment, per l'escena en què sant Agustí renta els peus a Jesús pelegrí. F.R.Q.

Jaume Huguet
(Valls, cap a 1412 – Barcelona, 1492)
Consagració de sant Agustí
Cap a 1466-1475
MNAC/MAC 24140

A questa pintura va formar part del *Retaule de sant Esteve de Granollers*, del qual, a més de tres escenes de la predel·la, també es conserven sis compartiments de la narrativa hagiogràfica del sant protomàrtir, el Calvari i quatre figuracions de profetes que formaven part del guardapols del moble. Aquestes darreres van ser pintades per Joan Gascó.

A la *Llegenda àuria* es comenta que la princesa Eudòxia, filla de l'emperador Teodosi, havia anat a Constantinoble per poder-se alliberar del dimoni que la posseïa, però que la curació no tindria lloc fins que el cos de sant Esteve fos portat a Roma. Així doncs, el compartiment que s'exposa degué ser el que enllestia el discurs hagiogràfic dedicat a sant Esteve del retaule de Granollers, ja que confirma el trasllat del sant protomàrtir des de Constantinoble fins a Roma, ciutat on finalment va reposar al costat del seu company sant Llorenç. Les insígnies que centren el barret del pelegrí a qui falta una cama, les dues claus de sant Pere creuades, al·ludeixen al viatge d'aquest pelegrí a la Ciutat Santa amb la il·lusió de curar-se.

Davant l'estupefacció de l'emperador Teodosi i la seva esposa, tots dos amb corona i abillats amb riques vestimentes, sant Esteve aprova l'exorcisme de la princesa Eudòxia i expulsa el dimoni del seu cos.

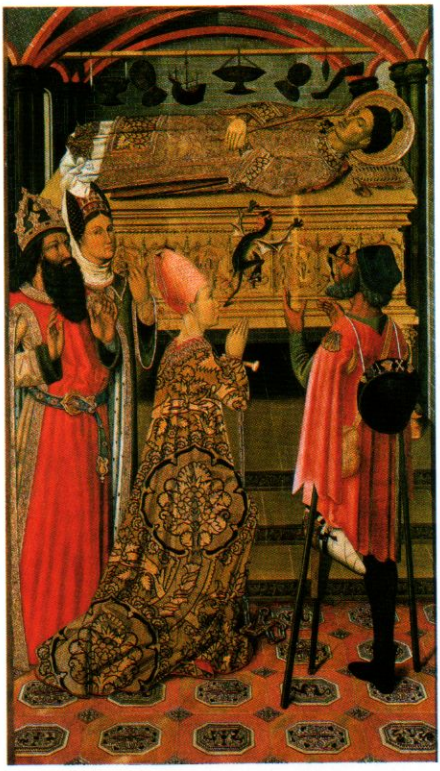
La possible data de l'encàrrec del *Retaule de sant Esteve de Granollers*, cap al 1492, i la data de la mort de Pau Vergós, el 1495, degueren afavorir que l'actuació de l'artista en el moble no fos gaire extensa i sí que ho fos la del seu taller, ja que la finalització del conjunt pictòric va tenir lloc l'any 1500. F.R.Q.

L'estil d'aquesta obra i concretament la indumentària de la Mare de Déu permeten deduir tant la seva cronologia, propera al 1500, com la palesa influència flamenca que va rebre l'anònim artífex que la va tallar.

Respecte de la darrera qüestió, cal fer esment al prestigi de què va gaudir l'art dels Països Baixos cap a la fi de l'edat mitjana, de tal manera que les obres flamenques de diverses tècniques –retaules escultòrics i pictòrics, teixits, miniatures, etc.– s'importaven arreu d'Europa i els artistes flamencs eren requerits per treballar en els indrets més allunyats. Aquest darrer fenomen va incidir molt decisivament en el procés d'assimilació de la cultura figurativa flamenca, que en llocs com ara la Corona de Castella va assolir una gran intensitat i va donar lloc al que s'ha denominat art hispanoflamenc. La internacionalització de l'estil explica que de vegades es detectin coincidències molt paleses entre obres dutes a terme en indrets força allunyats entre si.

Se suposa que aquesta escultura és una obra castellana, sorgida en concret dels actius tallers burgalesos on Gil de Siloé va desplegar una activitat molt intensa. Precisament, les fluctuacions de l'estil d'aquest artífex s'expliquen sovint per la magnitud dels seus encàrrecs a la catedral de Burgos i a la cartoixa de Miraflores, que van implicar la formació d'un ampli taller. Tanmateix, l'obra que comentem presenta identitats prou clares amb l'entorn artístic del mestre Siloé. M.R.M.C.

Taller dels Vergós
La princesa Eudòxia davant la tomba de sant Esteve
Cap a 1495-1500
MNAC/MAC 24146



Cercle de Gil de Siloé
Mare de Déu
Cap a 1500
MNAC/MAC 64028

Aquesta taula, juntament amb la de la *Resurrecció* (MNAC/MAC 15871), són dues mostres magnífiques de la producció del pintor cordovès Bartolomé Bermejo, les quals formaven part d'una predel·la de què s'han conservat dos compartiments més en una col·lecció particular barcelonina. Les quatre composicions, *Descens de Crist als Llimbs, Crist al Paradís, Resurrecció* i *Ascensió de Crist*, eren centrades per un sagrari o bé per la taula del *Crist de Pietat*, conservada al Museu del Castell de Peralada, segons ha estat proposat per algun estudiós.

La narrativa iconogràfica d'aquestes pintures cal emmarcar-la dins un programa eucarístic de salvació de les ànimes, el qual podria tenir relació amb la peça. Pel que fa a les mides de les obres, les taules del MNAC van perdre un dels cinc taulons de fusta del suport, segons es pot constatar en la de la *Resurrecció*, en què la figuració de la creu que porta Crist està retallada. Així doncs, les quatre pintures devien tenir les mateixes dimensions i no es pot passar per alt, atesa la grandària de les composicions, que els compartiments de la predel·la del retaule major de l'església de Santo Domingo de Silos de Daroca (Saragossa) devien ser precisament quatre, dues a cada costat del sagrari. Aquesta informació, extreta del contracte signat per Bermejo el 1474, queda ratificada pel pacte del mes de novembre de 1477, en el qual s'assenyala que Bermejo «haya de acabar e dar acabado todo el banco del dito retaulo que tiene començado a fazer» el mes de maig de 1478. F.R.Q.

Bartolomé Bermejo
(Còrdova, cap a 1440 – Barcelona, cap a 1501)
Descens de Crist als Llimbs
Cap a 1475
MNAC/MAC 15872

A partir d'una interpretació iconogràfica poc convencional, el pintor Fernando Gallego recrea la representació tradicional del tema de l'Adoració dels Mags. Tot i que constitueix una escena molt habitual, l'artista ha estat capaç d'introduir-hi unes determinades citacions figuratives que, si bé no en modifiquen el contingut general, sí que contribueixen a enriquir-ne el discurs. En particular destaca un dels Reis Mags –Baltasar–, que ha estat representat amb el rostre de color negre.

En termes generals, Gallego mostra una inequívoca filiació amb la cultura figurativa de procedència nòrdica, que es palesa objectivament en la utilització d'un repertori visual que amalgama diverses influències. En conjunt, ens trobem davant un llenguatge molt eclèctic que acusa el coneixement d'un registre molt plural d'artistes contemporanis. Entre d'altres, podem esmentar els noms de Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Conrad Witz, Dierick i Thierry Bouts, o el Mestre d'Uttenheim, sense desestimar un contacte puntual amb algunes de les solucions adoptades pel gravador i pintor Martin Schongauer (1450-1491). Tanmateix, la presència, més o menys explícita, d'aquests préstecs figuratius no desdibuixa el plantejament força original amb què Gallego aborda el tema de l'Epifania.

L'obra que comentem constitueix un episodi pictòric altament significatiu i qualitativament molt notable del quefer creatiu de qui, des de la ciutat de Salamanca, principal epicentre de la seva activitat, va ser un dels màxims representants de la pintura castellana del darrer terç del segle XV. F.Q.C.

En el context artístic català de finals del segle XV, la taula de *Sant Jeroni penitent* constitueix una contribució important. En concret, resulta particularment notable la recreació d'un escenari paisatgístic amb unes característiques naturalistes molt aconseguides. La presència d'aquest paisatge, que permet contemplar un extens panorama, és una aportació molt singular, únicament equiparable a la que en aquestes mateixes dates fa Bartolomé Bermejo a la taula de la *Pietat* Desplà de la catedral de Barcelona.

Pel que fa al contingut iconogràfic de la representació, la principal font utilitzada en aquesta època va ser el llibre *Mirall de Penitència* de Jacopo Passavanti, que va contribuir a fixar una tipologia de penitent que es va generalitzar al llarg del segle XV. La figura de Jeroni, que en la solitud del desert s'infligeix la penitència, és una transcripció en imatge del famós passatge de la carta escrita a Eustaqui (cap al 384), en la qual el savi Doctor de l'Església descriu la seva vida al desert de Calcis. Tanmateix, l'artista, seguint una pràctica molt comuna en aquest temps, no s'ajusta estrictament a la narració hagiogràfica i trasllada l'acció penitencial a un escenari allunyat del desert de Síria. D'aquesta manera, amb la recreació d'un paisatge molt més proper a la realitat vivencial del creient, s'intensifica i reforça el sentit devocional de la imatge religiosa. F.Q.C.

Fernando Gallego
(documentat a Salamanca entre 1468 i 1507)
Epifania
Cap a 1480-1490
MNAC/MAC 64084

Atribuït al Mestre de la Seu d'Urgell
Sant Jeroni penitent
Cap a 1495
MNAC/MAC 15821

De tots els fragments que formaven el conjunt decoratiu de les portes de l'orgue de la catedral de la Seu d'Urgell, destaca, per qualitat i originalitat, l'escena de la Presentació de Jesús al Temple.

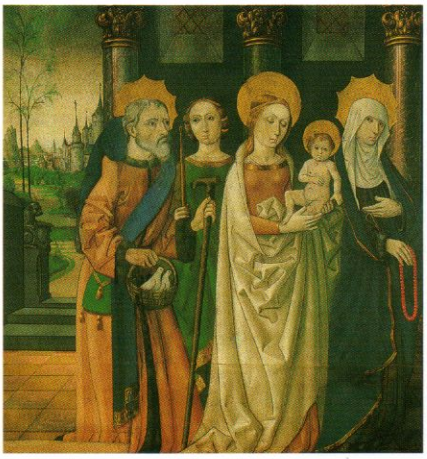
Aquesta representació esdevé un tema popular en la iconografia de l'època i s'utilitza amb la finalitat de remarcar l'important paper que la Providència assigna a l'Església en la seva missió redemptora. De fet, tot el programa iconogràfic gravita a l'entorn del tema de l'Església com a comunitat de creients. Convé apuntar que el ritus judaic de la Presentació o Purificació, seguint el dictat de la llei de Moisès, va tenir lloc, transcorreguts els preceptius quaranta dies després del naixement de Jesús, en una sinagoga. Des d'aquesta perspectiva s'entén el recurs gràfic utilitzat pel pintor que tendeix a evocar un espai que serveixi de marc sumptuós per a la narració evangèlica. Ara bé, la forma arbitrària d'interpretar l'estil arquitectònic de l'edifici s'adapta als usos pictòrics del món flamenc, i el resultat final és una combinació eclèctica d'elements –columnes, capitells decorats amb motius vegetals– que no responen a un determinat estil arquitectònic, ni tampoc segueixen els models contemporanis imperants.

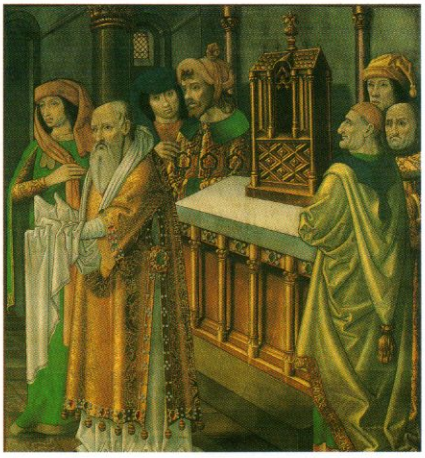
És també la llei judaica la que obligava la mare del nadó a oferir el sacrifici d'un anyell i, en cas de ser d'origen humil, a fer l'ofrena d'una parella de coloms: un pel seu fill i un altre pel seu pecat, tal com es veu a la taula que comentem. F.Q.C.

La taula, que representa l'aparició de la Mare de Déu i el Nen a sant Francesc a l'església de la Porciúncula d'Assís, és la que dóna nom a l'anònim artista que la va pintar, el qual ha estat apropat al pintor reial Jacomart. Destaquem especialment els deutes de l'obra barcelonina amb pintures com ara la taula de la *Mare de Déu del canonge Van der Paele* del Groeningemuseum de Bruges (1436) i, principalment, la del *Tríptic Giustiniani* (1437), conservat a la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresden, pintures dutes a terme per Jan van Eyck els anys 1436 i 1437, respectivament. Sobre això, cal tenir present les imatges i el rerefons simbòlic que hi ha al voltant del tron de la Mare de Déu de la Porciúncula, els quals denoten el coneixement que l'autor tenia de l'obra de Van Eyck, especialment del *Tríptic Giustiniani*, obra encarregada per la família genovesa dels Giustiniani. En aquest sentit, cal recordar molt especialment que Alfons V el Magnànim (1396-1458) va comprar un tríptic pintat per Jan van Eyck al genovès Giovanbattista Lomellino el 1444, any en què Jacomart era a Nàpols. Pel que fa a aquesta eventualitat, és probable que fos Jacomart qui intervingués com a assessor en l'adquisició del tríptic de Gènova, ciutat on va poder apreciar el *Tríptic Giustiniani*.

També cal tenir present la petita taula del *Pare Etern*, pintura atribuïble a Joan Reixac. El muntatge conjunt d'ambdues obres quan eren a Albocàsser pot respondre a la continuïtat per part de Reixac d'una obra que no va poder ser acabada per Jacomart, com va ser el cas del *Retaule de sant Miquel* de Burjassot. F.R.Q.

Atribuïts al Mestre de la Seu d'Urgell
Presentació de Jesús al Temple
Cap a 1495
MNAC/MAC 5711 i 5714





Joan Reixac
(Barcelona [?], cap a 1411 – València, 1486/1492)
Pare Etern
Mestre de la Porciúncula:
Jaume Baço, àlies Jacomart (?)
(València, cap a 1411 – València, 1461)
Aparició de la Mare de Déu a sant Francesc
Cap a 1450
MNAC/MAC 64055 i 64103

El conjunt presidit per santa Úrsula inclou les escenes de la Crucifixió i la Mare de Déu envoltada d'àngels, amb sant Bernat de Claravall que li presenta la comitent de l'obra, totes tres al carrer central, mentre que als carrers laterals es disposen sis escenes de la vida, el martiri i els miracles de la santa titular i les seves companyes. A la predel·la i al guardapols s'inclouen les representacions de diversos sants alternats, en aquest darrer cas, amb escuts del llinatge dels Mur.

La mort de Jacomart, esdevinguda el 1461, va atorgar de nou un paper cabdal a Joan Reixac dins l'àmbit valencià, el qual va perdurar fins a la dècada de 1480, quant al mestre, i fins als inicis del segle XVI, pel que fa als membres de l'obrador que el van assistir en la comesa de les nombroses comandes que va atendre. Martí Torner, Pere Terrencs, Joan Barceló i el Mestre de Presepio, sintetitzen bona part dels models i de les pautes estilístiques flamenquitzants conreades per Joan Reixac a València.

En l'art fet per Reixac un cop mort Jacomart és on cal emplaçar la seva pintura de la dècada de 1460, una producció de qualitat com es pot observar en obres com ara el *Retaule de santa Úrsula*, icona signada pel pintor el 1468 destinada a Poblet, però procedent de Cubells, i el *Retaule de l'Epifania* (MNAC/MAC 50621), finançat el 1469 per Guillem Joan «de la família dels Joans». F.R.Q.

Joan Reixac
(Barcelona [?], cap a 1411 –
València, 1486/1492)
Retaule de santa Úrsula i les onze mil verges
1468
MNAC/MAC 15927

El retaule va ser encarregat al pintor Miguel Ximénez, a principis de l'any 1494, pels membres de la confraria de Sant Joan del monestir de Sixena. Al centre, la figura de sant Joan Baptista, vestit amb una túnica de pell de camell i un ampli mantell de color porpra sobre les espatlles, assenyala amb el dit la figura de l'*Agnus Dei* o Anyell de Déu.

La celebració, el mateix dia, de la festivitat de sant Fabià i la de sant Sebastià va motivar que en diverses ocasions ambdues advocacions fossin coincidents. Sant Fabià es representa com a bisbe i amb el rastell del seu martiri, mentre que sant Sebastià, vestit de cavaller de l'època, porta la fletxa i l'espasa martirials.

A partir de diverses obres, entre les quals destaquen el retaule signat de sant Miquel i santa Caterina de l'església de Santa María d'Ejea de los Caballeros (Saragossa), el retaule major de l'església de Blesa (Terol), dut a terme entre els anys 1481 i 1487 conjuntament amb Martín Bernat, i aquestes taules de Sixena, queda clarament definida la personalitat artística de Miguel Ximénez, en la qual destaquen els deutes amb l'obra de Bartolomé Bermejo i amb els gravats de Martin Schongauer (1450-1491). L'11 de maig de 1484 va ser nomenat per Ferran el Catòlic pintor reial.

La cronologia coincident d'aquesta obra amb la de la taula de sant Joan Baptista feta per Martín Bernat per a l'església d'aquest sant a Zaidín, actualment conservada al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, ajuda a visualitzar les semblances i les diferències existents entre les pintures de Ximénez i Bernat. F.R.Q.

L'any 1412 es va fundar al carrer de la Palla de Barcelona l'hospital de Sant Sever per a clergues pobres. El 1937, es van descobrir tres imatges procedents de l'edifici primitiu, que havien estat aparedades. La figura central, actualment en parador desconegut, representava el bisbe sant Sever, i, a banda i banda, hi havia disposades les dues figures de clergues en actitud orant conservades al MNAC, que posen en relleu l'avanç naturalista en l'escultura del segle XV. Aquestes figures han estat atribuïdes a l'escultor gironí Pere Oller, el qual es va formar en l'obra del cor de la catedral de Barcelona, dirigida per Pere Sanglada sota les pautes de l'estil gòtic internacional. Un cop va assolir fama i prestigi, Oller va rebre importants comandes com la del retaule major de la catedral de Vic l'any 1420. També va treballar a la Seu de Barcelona. L'any 1416 va ser designat pel rei Alfons IV el Magnànim (1396-1458) per esculpir la tomba del seu difunt pare, Ferran I d'Antequera, en el Panteó Reial del monestir cistercenc de Santa Maria de Poblet. Un dels trets més característics de l'estil de Pere Oller és el seu virtuosisme tècnic. M.R.M.C.

Miguel Ximénez
(nascut a Pareja, Guadalajara, i documentat a Saragossa entre 1462 i 1505)
Sant Joan Baptista, Sant Fabià i Sant Sebastià
1494
MNAC/MAC 15858

Atribuïts a Pere Oller
(documentat entre
1395 i 1444)
Clergues orants
Primer quart del segle XV
MNAC/MAC 66168 i 66169

La presència de la figura del donant troba en el políptic de Villadiego una de les seves expressions més singulars. Aquesta obra és un magnífic testimoni d'un llenguatge pictòric que mostra una clara dependència tipològica i formal dels models gestats al nord d'Europa. Aquesta influència es deixa sentir amb especial intensitat en el modelat d'unes figures de cànon molt esvelt i allargat que evoquen arquetipus figuratius propers a l'art de Dierick Bouts. En qualsevol cas, l'anònim Mestre de Villadiego personifica una situació històrica d'implantació a Castella d'una cultura figurativa d'arrel nòrdica que esdevingué hegemònica en el decurs dels darrers decennis del segle XV, fins al punt de cristal·litzar en el denominat estil hispanoflamenc. L'extraordinària qualitat pictòrica de tot el conjunt ha estat apuntada com un dels arguments més sòlids a l'hora d'establir el probable origen flamenc de l'artista.

De planta pentagonal, el moble litúrgic es compon de quatre taules, dues a cada costat de la talla de sant Joan Evangelista, titular del retaule, amb les representacions, a la banda esquerra, de sant Joan Baptista i sant Bonaventura i, a la banda dreta, les de sant Sebastià i sant Jaume el Major amb la figura del donant, amb indumentària de pelegrí. Precisament, la vinculació d'aquest anònim personatge agenollat amb l'efígie del sant permet suposar que es tracta d'una donació votiva d'un pelegrí del Camí de Santiago. F.Q.C.

Dipòsit de la Generalitat de Catalunya, 1994

La iconografia de la Missa de sant Gregori esdevé un dels temes més visitats per la pintura europea del segle XV. En realitat, es tracta d'un episodi de la vida del papa Gregori basat en fonts apòcrifes, un relat llegendari aparegut en el segle XIV que relatava la crisi de fe soferta pel pontífex mentre celebrava missa; un dubte personal sobre la presència de Crist i la seva transsubstanciació en el ritus del sacrifici de l'Eucaristia. Sorprèn, però, en aquest cas, l'absència de referències arquitectòniques, comunes en totes les imatges de l'època, destinades a emmarcar espacialment l'escena, amb una clara intenció d'evocar l'escenari solemne de l'església de la Santa Creu de Jerusalem, espai sagrat on, segons la tradició, va tenir lloc l'aparició miraculosa del Crist de Dolors al papa Gregori mentre deia missa. També era molt habitual trobar aquest tipus d'iconografia en un context funerari, com a suport visual de la doctrina de la redempció de les ànimes, salvació a la qual aspiraria la imatge –*vera effigie*– de la donant retratada per Diego de la Cruz.

L'obra revela una dependència dels models i les fórmules compositives de Rogier van der Weyden, amb una tendència a accentuar l'efectisme dramàtic de la denominada *imago pietatis* (o imatge de pietat), al qual contribueix, de manera molt efectiva, la caracterització d'uns rostres amb una expressió malenconiosa, gairebé esllanguida. F.Q.C.

Dipòsit de la Generalitat de Catalunya, 1994

Escola flamenca
Políptic de sant Joan Evangelista
Cap a 1480-1490
MNAC 200683 i 200684

Atribuït a Diego de la Cruz
(actiu entre 1482 i 1500)
Missa de sant Gregori
Entre 1475 i 1480
MNAC 200701

El *Retaule de la Mare de Déu, sant Agustí i sant Nicolau de Tolentino*, pintat per Antoine de Lonhy entre el 1460 i el 1462, es custodia fraccionat entre el MNAC i el Museu del Castell de Peralada. Al MNAC es conserva el cos del moble pictòric, mentre que a Peralada es guarden dos compartiments que devien formar part de la predel·la del conjunt.

En la taula que comentem, als peus de la Mare de Déu apareixen un donant i un escut amb les inicials BN, les quals molt probablement remeten al fundador del monestir dels agustins de Domus Dei de Miralles, Bernat Nicolau. Aquest personatge, que també va ser un dels fundadors del monestir de Sant Jeroni de la Murtra de Badalona el 1413, consta que va ser enterrat a Miralles. Així doncs, el caràcter funerari d'algunes de les escenes s'ha de vincular a la tomba del mercader.

Des del punt de vista estilístic, en els darrers anys s'han fet diversos apropaments importants a la figura d'Antoine de Lonhy, autor del vitrall de la rosassa de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, gràcies als quals es pot entendre millor la seva obra. La identificació de l'antic Mestre de Saluces i del Mestre de la Trinitat de Torí amb Lonhy ha estat molt important, ja que permet conèixer quina va ser l'evolució de la producció d'aquest pintor més enllà de les obres barcelonines, elaborades entre els anys 1460 i 1462. F.R.Q.

Es tracta d'una obra destacada dins la producció de l'argenteria gòtica europea, llavorada en argent sobredaurat i esmaltat, que es correspon amb una tipologia freqüent a les terres de la Corona d'Aragó i amb els models més difosos al vell continent perquè presenta elements de procedència diversa: de caràcter francoborgonyó per a les figuracions dels esmalts, d'origen italià per a la tècnica d'aquests elements i d'arrel centreeuropea per a la tipologia del calze.

Va sorgir d'un obrador d'argenteria valencià, com demostra l'aplicació del punxó en el lòbul frontal del revers amb el nom llatí abreujat VALEN, en rectangle, i el símbol de la corona del regne, de forma circular i ornamentació floral trilobada. El peu, de perfil mixtilini i subdividit en sis lòbuls, està decorat amb sengles plaques d'esmalt transparent, segons la moda italiana, amb la representació de Crist crucificat, la Dolorosa i sant Joan Evangelista. A la meitat de l'eix es representen els escuts en cairó de la reina Maria de Luna (1357-1406), muller del rei Martí l'Humà (1372-1410), que presenten la mitja lluna escacada i els pals d'Aragó. L'esmalt blau cobalt, amb fons de retícula i les vestidures dels personatges en verd maragda transparent, són molt característics de l'esmalteria valenciana entorn del 1400.

L'obra del MNAC guarda relació amb el *Calze del comte de Mallorca* –Musée du Louvre–, així com amb el de l'arquebisbe de Saragossa Lope Fernández de Luna –parroquial de Longares–, i també amb el del bisbe Galceran de Vilanova –Museu Diocesà de la Seu d'Urgell–, tots obrats per orfebres barcelonins. M.R.M.C.

Antoine de Lonhy
(actiu entre 1446 i 1480/1490)
Retaule de la Mare de Déu, sant Agustí i sant Nicolau de Tolentino
1461-1462
MNAC/MAC 5088

Calze de la reina Maria de Luna
Manufactura de València
Entre 1396 i 1406
MNAC/MAC 40425

L'any 1323 el rei Jaume II (1267-1327) va encarregar a l'escultor Joan de Tournai un sepulcre per a les restes de la seva segona muller, la reina Maria de Xipre (m. 1322). D'aquesta sepultura, només se'n conserva la imatge jacent, que devia formar part de la coberta, vestida amb l'hàbit franciscà, però amb corona i ceptre, símbols de la seva condició. Les característiques i l'estil de l'obra, de factura molt delicada i elegant, s'avenen amb l'origen francoflamenc dels artistes que sabem documentalment que hi van intervenir: Joan de Tournai, un dels molts mestres d'origen forà que es van instal·lar a Catalunya als inicis de l'estil gòtic i que van aportar al país tot el bagatge estilístic i tècnic de la seva cultura figurativa d'origen, i Jacques de França, que se suposa que va col·laborar amb l'arquitecte Jaume de Faveran (1321-1330) en les obres de la catedral de Girona a la mateixa època en què aquest darrer també dirigia les de la catedral de Narbona.

Una de les novetats aportades per Joan de Tournai, segons s'observa en altres obres seves de caràcter funerari, com el sepulcre d'Hug de Cardona (MNAC/MAC 200412) i el de sant Narcís de l'església gironina de Sant Feliu, són els acabats amb complements decoratius en forma de fons vitrificats de colors, sovint blaus, o d'altres materials, com les pedres de colors, que cal suposar que havien enriquit cromàticament la corona i l'anell de l'efígie de Maria de Xipre, a imitació de gemmes autèntiques. M.R.M.C.

Dipòsit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona al Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona, 1879

Pere Moragues va ser un dels artistes catalans més significatius de la segona meitat del segle XIV. Va exercir com arquitecte, escultor i argenter i va estar al servei d'una clientela important, entre la qual destaca el rei Pere III el Cerimoniós (1319-1387), qui el va nomenar familiar i domèstic seu. Entre les obres remarcables de Moragues hi ha el *Reliquiari dels Corporals de Daroca* (1384), la imatge de la Mare de Déu de la Mercè de Barcelona (cap al 1361) i la tomba de l'arquebisbe de Saragossa Lope Fernández de Luna, en la qual va treballar a finals de la dècada de 1370.

L'estil refinat de l'artista s'adiu amb la delicadesa amb què va ser tallada la figura jacent que comentem. Moragues va donar, però, en la seva producció funerària un pas endavant en la recerca naturalista i va preparar el camí cap a la irrupció de l'estil internacional en el canvi de segle.

Tot apunta que el lloc de procedència d'aquesta imatge jacent és el monestir de Sant Cugat del Vallès, i fins i tot s'ha suggerit que es tracta de l'abat Arnau Ramon de Biure, que va morir assassinat a l'església del cenobi la nit de Nadal de l'any 1351, mentre deia missa. La imatge va vestida d'oficiant, i en comptes de mitra porta solideu. El bàcul ha desaparegut. La indumentària reforça, per tant, la hipòtesi de la seva identificació amb l'abat Biure. M.R.M.C.

Joan de Tournai
(primera meitat del segle XIV)
Jacques de França
(documentat la primera meitat del segle XIV)
Figura jacent de la reina Maria de Xipre (m. 1322)
Cap a 1323
MNAC/MAC 9877

Atribuït a Pere Moragues
(Barcelona, cap a 1330 i documentat fins a 1388)
Figura jacent d'un clergue
(abat Arnau de Biure [?], m. 1351)
Cap a 1385
MNAC/MAC 9923

Des de finals del segle XIII i fins al segon quart del XIV, es va produir al Rosselló i a la Cerdanya una tipologia funerària d'èxit que es va expandir per indrets com el Ripollès, l'Alt Empordà o la Garrotxa. Es tracta d'unes lloses de marbre relativament petites, destinades a tancar les osseres. A l'espai central s'hi representen les exèquies fúnebres o la deposició del finat en la tomba, mentre que l'epitafi i els senyals heràldics del difunt voregen el perímetre. Altres temes conreats van ser la Crucifixió, el Davallament, la Mare de Déu amb el Fill i el Judici Final.

D'entre aquestes tipologies excel·leix la de Margarida Cadell (m. 1308), que ha estat vinculada estilísticament a algun autor subjecte a la influència francesa. Va ser trobada en un armari, darrere el retaule de la capella de Sant Francesc de l'església de Santa Maria de Puigcerdà. Cal remarcar que palesa un cert interès espacial –perspectiva invertida del sarcòfag– i que l'hàbit franciscà de la dama simbolitza el seu deseiximent de les coses terrenals, actitud davant la mort que va ser intensament propiciada pels franciscans.

L'afecció de Margarida Cadell i de la seva família pels ordes mendicants, com és el cas de nombrosos membres de la noblesa de la Cerdanya que segueixen l'exemple de Jaume II de Mallorca (1243-1311) i de la seva família, es confirma amb la donació del seu espòs, Guillem Cadell, de 400 sous de Barcelona a l'obra del convent de predicadors i la disposició de ser enterrat al cementiri dels dominics, cas de morir a Puigcerdà. M.R.M.C.

Aquestes imatges de ploraners són una representació pictòrica del moment del dol, o *planctus*, en una de les escenes provinents de l'ermita de San Andrés de Mahamud a Burgos que, juntament amb les pintures de temàtica més estrictament religiosa, decoraven la tomba de Sancho Sánchez Carrillo. La imatge jacent d'aquest cavaller es conserva a The Cincinnati Art Museum d'Ohio i a Mahamud.

A les quatre taules dels ploraners, cal afegir-ne dues amb la figuració dels escuts de Sancho Sánchez Carrillo i dues més que inclouen les figuracions de la Crucifixió, Crist en Majestat amb el Tetramorf, l'Anunciació, la Nativitat de Crist, la Dormició i la Coronació de la Mare de Déu.

Les investigacions dutes a terme per Fernando Gutiérrez Baños han donat a conèixer l'escriptura fundacional de l'ermita de San Andrés de Mahamud, feta el 9 de febrer de 1295. En aquest document s'autoritza que Don Sancho Sánchez Carrillo i la seva esposa, Doña Juana, siguin sepultats en aquest recinte religiós.

Estilísticament, les taules de Mahamud s'han de situar en el període del gòtic lineal de la pintura castellana, amb la influència peculiar de la miniatura anglesa contemporània. F.R.Q.

Làpida sepulcral de Margarida Cadell (m. 1308)
Primer quart del segle XIV
MNAC/MAC 4366

Ploraners
Finals del segle XIII (cap a 1295)
MNAC/MAC 4372

Darrere el Palau Episcopal de Barcelona, a la zona de l'església i de la plaça de Sant Felip Neri, hi va haver fins al 1872 restes d'un antic cementiri de la catedral, conegut com Montjuïc del Bisbe. Anys abans n'havia desaparegut la capella, de la qual hi ha notícies des de finals del segle XV i d'on se suposa que procedeix aquesta *Maria Magdalena*. Tot i les diferències de material i d'estil, se l'ha relacionat amb dues figures femenines més (MNAC/MAC 9841 i 9855), procedents del mateix lloc, que es representen dempeus. Una d'elles conserva un pot d'ungüents a les mans, igual que la imatge que comentem, i s'ha suposat que, plegades, devien configurar la representació de les Santes Dones visitant el Sant Sepulcre o un grup del Sant Sepulcre.

La qualitat i l'estat de conservació d'aquesta *Maria Magdalena* són superiors als de les altres dues. Té la particularitat de ser molt plana per darrere, i això pot suggerir la seva pertinença original a una estructura arquitectònica o a un retaule. És versemblant que la constitució del grup de Montjuïc del Bisbe respongui a una reunió aleatòria d'obres de diferent origen i de diferents mans procedents de la catedral de Barcelona. M.R.M.C.

L'atribució d'aquesta Santa Generació al pintor i escultor Michael Pacher té possibilitats fonamentades si es tenen en compte qüestions com la presumpta procedència de l'obra d'un convent de Munic, i sobretot l'estil.

La iconografia dels grups coneguts com Santa Generació o Santa Anna-triple s'inscriu en una intenció, molt arrelada en aquesta època, d'atorgar un paper preponderant a santa Anna, ja que es considera la iniciadora dels misteris de la concepció virginal. Per mitjà de l'Abraçada a la Porta Daurada amb sant Joaquim, Maria va néixer sense pecat original, la qual cosa explica sense fissures la idea de la generació miraculosa de Jesucrist en tenir com a primer moment la concepció immaculada de Maria.

A més de l'exemple que comentem pel que fa a la representació de santa Anna dempeus, hi ha altres possibilitats d'expressió iconogràfica del tema, més arrelades al nostre país i que denoten amb major claredat la concatenació genealògica dels personatges: una és la de la superposició vertical de les tres imatges –santa Anna, la Mare de Déu i el Nen–, amb la representació d'una figura asseguda damunt l'altra successivament, sota un mateix eix i en ordre creixent de grandària, o bé amb la disposició dels tres personatges superposats segons eixos diversos, d'acord amb un esquema compositiu piramidal semblant a la juxtaposició, com es pot observar a la talla que representa el mateix tema i que s'atribueix a Adrian van Wësel (MNAC/MAC 131055). M.R.M.C.

Maria Magdalena
Segon terç del segle XIV
MNAC/MAC 9797

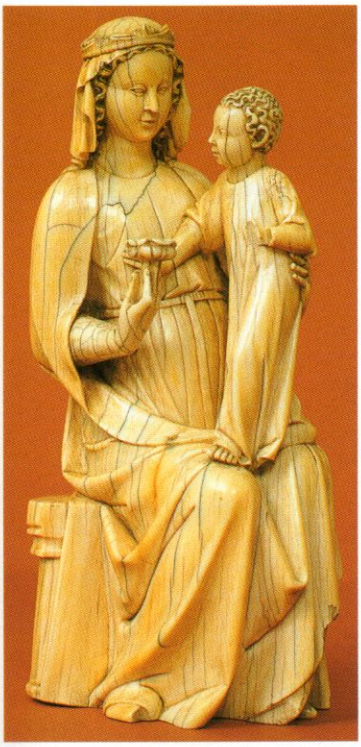
Atribuït a Michael Pacher
(documentat entre 1435 i 1498)
Santa Generació
Segle XV
MNAC/MAC 17661

Les obres d'ivori documentades en els inventaris de l'època i que nodreixen les col·leccions dels museus d'arreu del món són tipològicament molt variades, ja que inclouen tant díptics, tríptics i imatges devocionals com objectes personals de tocador. Cal pensar, per tant, que el treball de l'ivori era força habitual en els obradors parisencs, tot i que sembla no haver estat més que una especialitat dins el treball general de caràcter escultòric. Cal tenir present que la raresa i el preu del material devien fer d'aquestes manufactures objectes de luxe, als quals només devien tenir accés persones benestants.

Entre els anys 1320 i 1330, aproximadament, l'activitat dels tallers de París sembla haver estat molt intensa. Sobresurt com a producció molt característica, la d'imatges de la Mare de Déu i el Fill, amb uns trets comuns inconfusibles resumits per l'escultura que comentem: la finor del treball, una alta qualitat mitjana en la majoria d'obres tot i el seu caràcter repetitiu, l'exaltació de la tendresa en la interrelació d'ambdós personatges per mitjà de l'esguard o del gest de Jesús, que posa la mà damunt el pit de la seva Mare, positures similars de la Mare i el Fill i trets fisonòmics basats en la idealitat. M.R.M.C.

La composició, el setial que fa d'emmarcament i la disposició dels personatges d'aquesta talla s'inspiren de forma pràcticament literal en un gravat de Martin Schongauer (1450-1491) on es representa el mateix tema de la Coronació, que forma part d'una sèrie sobre la vida del Salvador. El prestigi del mestre gravador de Colmar va ser immens en la seva època i ha perdurat al llarg del temps. La seva obra gràfica va ser la més imitada abans de la d'Albrecht Dürer (1471-1528); per tant, va exercir una influència profunda en el seu entorn immediat i en el no tan pròxim pel que fa a aspectes tècnics, estilístics, compositius i iconogràfics, i no és estrany que la seva obra sigui un referent, sovint ineludible, en relació amb la producció artística tardogòtica de nombrosos indrets europeus.

Des del punt de vista estilístic, la configuració dels personatges de l'escena de la Coronació respon a les tipologies més esteses entre els mestres flamencs i germànics de finals del segle XV. M.R.M.C.



Mare de Déu
Manufactura parisenca
Primera meitat del segle XIV
MNAC/MAC 5223

Escola centreeuropea
Coronació de la Mare de Déu
Finals del segle XV
MNAC/MAC 5270

Renaixement i barroc

La col·lecció d'art del Renaixement i el barroc

La imatge més estesa del Museu Nacional d'Art de Catalunya ha estat la d'un museu d'art romànic o, en qualsevol cas, la d'un museu d'art medieval i modernista a causa de la singularitat dels fons que acull d'aquests períodes. Sense oblidar un prestigi tan justificat, s'ha de reconèixer el valuós patrimoni que suposa la col·lecció del Renaixement i el barroc. A diferència dels grans museus nacionals d'Europa, que es crearen a partir d'un nucli inicial i aglutinador com van ser les col·leccions reials o nobiliàries, el fons del MNAC es va formar a partir de la recuperació del patrimoni local de Catalunya, i va anar augmentant gràcies a les donacions i adquisicions de diverses col·leccions particulars. És per això que l'art català serveix com a fil argumental de l'inici i la fi del discurs museogràfic, centrat en dos moments històrics: la difusió de la manera renaixentista, a la primera meitat del segle XVI, i la pintura del segle XVIII, amb la figura d'Antoni Viladomat; així, les obres catalanes figuren al costat de les hispàniques, flamenques i italianes dels segles XVI, XVII i XVIII.

L'itinerari comença als Països Baixos del segle XVI, on es barrejava el fervor religiós i el detallisme de la vida quotidiana, com es pot observar en un conjunt de taules i tríptics de qualitat per a l'ús privat. A l'inici de l'època del Renaixement, a Catalunya convivien les formes gòtiques d'arrel flamenca amb altres solucions noves, com el *Sant Càndid* d'Ayne Bru o el *Sant Blai* de Pere Fernández, que duen el sentiment humanista i el segell de l'art capdavanter que es feia a Itàlia. El *Retaule de sant Eloi dels argenters* de Pere Nunyes manté el to del nou llenguatge, el mateix que l'escultor Damià Forment va utilitzar en el grup de la *Dormició de la Mare de Déu*. Cap a la fi del segle, la pintura hispànica té obres d'una gran bellesa, com el *Crist a la Creu* d'El Greco, en el qual es gaudeix de la modernitat del color, fruit de les lliçons apreses a Venècia. Contemporàniament, l'*Eccehomo* de Luis de Morales transmet el sentiment devocional de la Contrareforma.

El segle XVII comença amb els frescos de la capella Herrera d'Annibale Carracci i col·laboradors, procedents de l'església romana de Sant Jaume dels Espanyols, per continuar amb pintures d'artistes italians com el genovès Gioacchino Assereto o els napolitans Massimo Stanzione i Andrea Vaccaro. Però, per damunt de tot, destaquen les obres dels mestres del Segle d'Or espanyol, que fan la grandesa d'aquest Museu, com el *Martiri de sant Bartomeu* de Josep de Ribera, el *Sant Pau* de Diego Velázquez, o la *Immaculada* i les natures mortes de Francisco de Zurbarán. Tornant a Catalunya, la imatge de *Sant Gaietà* de l'escultor Andreu Sala es fa ressò de l'art genial de Bernini.

Arribat el segle XVIII, la sèrie de *Sant Francesc* d'Antoni Viladomat és l'única sèrie de vida monàstica conservada íntegrament en un museu. D'altra banda, l'obra agosarada de Francesc Pla, dit «el Vigatà», representa la llibertat pictòrica en la decoració d'interiors de les cases de la nova classe benestant mercantil i industrial, una modernitat precursora de l'art que es desenvoluparà al segle XIX.

Així doncs, la col·lecció reflecteix el gust d'una part de la nostra societat civil per l'art del Renaixement i el barroc i, excepcionalment, en comparació al que passa a la resta del Museu, aquest fons acull l'art produït a Catalunya, la resta d'Espanya, Itàlia i Flandes, fet que permet tenir una visió general de l'evolució de l'art europeu al llarg dels segles XVI, XVII i XVIII.

En el compartiment central hi ha el *Baptisme de Crist* per sant Joan Baptista, que està acompanyat per l'arcàngel Miquel, també present en el batent esquerre en el moment de la Pesada de les ànimes, mentre que al batent dret hi ha un episodi de l'hagiografia de sant Francesc d'Assís. A la part exterior de les dues portelles apareixen les figures de l'arcàngel Gabriel i la Mare de Déu en el moment de l'Anunciació. El programa representat gira al voltant de la idea de la redempció i la renovació en la fe que suposa l'acte del baptisme. Per la mida de l'obra i per l'escut heràldic que hi ha a l'angle superior dret d'una de les portelles, es degué tractar d'un encàrrec privat, destinat a presidir una capella familiar en un temple.

Des del punt de vista formal, l'obra és una manifestació paradigmàtica del treball del Mestre de Frankfurt, pintor flamenc que deu el seu apel·latiu a dos tríptics que es conserven en aquesta ciutat alemanya. La plàstica de l'artista empra solucions i fórmules eclèctiques: la composició de la taula central deriva d'un gravat de Martin Schongauer, i recorda obres de Gerard David; la tipologia de l'arcàngel Gabriel evoca models gestats en el taller dels germans Van Eyck, i també fou reinterpretada per Rogier van der Weyden i el Mestre de Flémalle. J.Y.

Aquesta pintura representa la Mare de Déu, en bust, donant el pit a l'Infant, sobre un fons obscur. Maria porta un vestit amb un escot rodó i un mocador blanc al cap amb abundància de plecs que cau sobre l'espatlla dreta de l'Infant. Es tracta d'una obra de petit format circular que es penjava a la capçalera del llit, la finalitat de la qual era clarament la devoció privada. La *Virgo lactans* té una llarga tradició en l'art occidental cristià, i fou interpretada per l'Església en la seva funció d'aliment espiritual de la Humanitat. Es tracta d'un model a partir d'un altre de cos sencer de la Mare de Déu creat per Robert Campin, també conegut com Mestre de Flémalle, que es conserva a l'Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt, i del qual s'han fet nombroses versions.

La peça és un exemple paradigmàtic del procés de difusió de les fonts artístiques flamenques; en concret, d'aquesta creació es coneixen al voltant de quaranta d'obres, conservades en museus i col·leccions particulars d'arreu del món. L'exquisit exemplar que es comenta aquí és un dels que té més qualitat, juntament amb el de la col·lecció Johnson de Filadèlfia. La finesa en l'execució es manifesta en els plecs del mocador, de línies perfectes i volum insuperable, i en la magnífica tècnica amb la qual es dóna realisme a orelles, boca, nas, ulls, celles i cabells. De tota manera, l'estilització del rostre, de cànon més allargat pel que fa al front i les galtes, apunta vers un lleuger allunyament del model original, fet que denota la personalitat de l'artista. J.Y.

Mestre de Frankfurt
(actiu a Anvers entre el darrer quart del segle XV i el primer terç del XVI)
Tríptic del Baptisme de Crist
1500-1520
MNAC/MAC 15914

Pintor desconegut
a partir d'un model del Mestre de Flémalle o Robert Campin
Mare de Déu de la Llet
Cap a 1520
MNAC/MAC 24232

La Mare de Déu i l'Infant, acompanyats per sant Josep i els Tres Mags en acte d'adoració, presideixen el centre de la composició. L'autoria es relaciona per comparació estilística amb el Mestre de l'Epifania d'Anvers, autor de la taula central, amb el mateix motiu temàtic, d'un tríptic conservat als Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Brussel·les. L'Epifania fou un tema molt freqüent en la pintura adquirida per les classes dirigents flamenques entre els segles XV i XVI, un episodi que serveix de pretext argumental per reflectir l'ambientació d'un entorn elegant, sumptuós i decoratiu. El pintor manifesta coneixements de formulacions adoptades per les escoles italianes, com l'ús de l'arquitectura clàssica o la presència d'amorets, però ho executa fent una interpretació lliure de les fonts. En aquell moment històric, a Flandes s'estava produint el procés d'assimilació del model renaixentista italià, un canvi en el codi expressiu que va generar la recerca de solucions en la tradició. Els dubtes, davant la utilització d'un nou llenguatge artístic, comportaven una manca de confiança en l'artista que conduïa vers l'*horror vacui*, cosa que aquí es manifesta en l'abundància de personatges del seguici reial en segon terme. També cal notar la forta empremta de la tradició autòctona en el luxe dels detalls, fet que s'observa en l'exhibició preciosista de la indumentària i en el paisatge de fons. J.Y.

Dipòsit de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, 1902; ingrés, 1906

El sant cavaller està dempeus sobre un paviment de rajoles rere un fons d'or que ressalta la monumentalitat i l'elegància de la seva silueta. El seu abillament és esplèndid: armadura obscura, escut, alabarda, espasa i tabard de sumptuós teixit verd folrat de pell. Porta una mitja cabellera i al cap una gorra vermella on lluu una medalla amb el bust de Crist. Una estola de color púrpura penja de l'avantbraç esquerre i amb la mà assenyala el pit a l'alçada del cor. Sant Càndid va ser un dels guerrers de la legió tebana que van acompanyar sant Maurici en el seu martiri. La pintura que comentem podria haver estat una de les portes del retaule major del monestir de Sant Cugat del Vallès, lloc on es veneraven les relíquies de sant Càndid, trobades miraculosament al segle XIII. Juntament amb la taula de la *Degollació de sant Cugat* (MNAC/MAC 15840), el sant titular del monestir, són les úniques obres conservades d'aquest conjunt i d'Ayne Bru, sens dubte una de les figures més rellevants de la pintura del Cinc-cents català. Res no sabem de la personalitat d'aquest artista itinerant d'«origen nòrdic», posseïdor d'un quefer que enclou tota la modernitat del model renaixentista en el seu estat més pur. Però si bé la factura, molt precisa, denota la seva formació centreeuropea i un fort substrat flamenc, la posa cortesana i el sentiment humanista del cavaller el relacionen directament amb la cultura italiana, concretament amb l'estil que es practicava a Venècia al taller de Giovanni Bellini, i que va ser el germen de la *maniera* moderna de Giorgione. M.M.C.

Mestre de l'Epifania d'Anvers
(actiu a Anvers a la primera meitat del segle XVI)
Epifania
Cap a 1520
MNAC/MAC 5718

Ayne Bru
(pintor de Lummen, ducat de Brabant, documentat a Catalunya de 1500 a 1507)
Sant Càndid
1502-1507
MNAC/MAC 64049

La Mare de Déu, amb el Nen Jesús, sant Joanet i un cor d'àngels sostenint un baldaquí, està asseguda en un tron, agafa un llibre i ens mostra una miniatura amb l'escena de la Pentecosta, i al costat trobem una cita de la Bíblia que forma part del «Discurs de la Saviesa» de l'Eclesiàstic (Ecli 24:3-6). Maria és la mitjancera entre la voluntat divina i la història humana, ja que féu possible l'encarnació del Fill, el qual va revelar la veritat que difon l'Església; per això, Déu Pare presideix la composició dins el sol envoltat de núvols, mentre que l'Esperit Sant es posa sobre el seu cap en forma de colom. Ella, una simple mortal, està ubicada en un espai físic tangible, com és el paisatge amb arquitectures que s'observen al fons, on hi ha diverses escenes que completen el cicle iconogràfic: els episodis de la Infància de Crist (l'Anunciació, el Naixement, l'Epifania, la Matança dels Innocents, la Fugida a Egipte) i els pares de l'Església llatina. El grup central es relaciona amb el gravat de la *Mare de Déu del Mico* d'Albrecht Dürer, autor que va ser la font d'inspiració dels pintors d'aquell moment. El 1944, Diego Angulo va proposar, per comparació estilística, l'atribució d'aquesta peça a Joan de Burgunya, una hipòtesi que, juntament amb la factura, la situa en una cronologia entre el 1515 i el 1525. J.Y.

Sant Blai, en primer terme, està assegut en l'ampit d'un pòrtic obert a un paisatge. Porta a les mans el llibre sagrat i la carda de llana que va ser l'instrument del seu martiri. Vesteix luxosament segons el seu rang episcopal: dalmàtica blanca, túnica vermella, estola blava, capa pluvial verda amb brodats vegetals sobre fons d'or i mitra blanca amb incrustacions de pedres precioses. La mirada enigmàtica podria suggerir que la doctrina juntament amb la virtut sobrenatural de la Fe són el camí de la veritat, dos conceptes els símbols dels quals es troben al llibre i a la carda. De pinzellada gairebé imperceptible, la factura d'aquesta obra denota el coneixement directe de l'estil bramantí i de la retratística llombarda, a més d'acusar la influència de Leonardo i Rafael. Es tracta d'una creació amb una anàlisi psicològica notable, una relació de quietud entre la figura i l'espai, que se serveix de la perspectiva per enaltir la categoria intel·lectual i la figura majestuosa del sant bisbe de Sebasta.

La taula degué ser un compartiment del mateix políptic al qual va pertànyer una altra en què apareix *Sant Gregori*, avui al Fogg Art Museum de la Universitat de Harvard. Ambdues pintures s'atribueixen des del punt de vista estilístic al pintor convencionalment anomenat Pseudo-Bramantí, identificat amb Pedro Fernández, oriünd de Múrcia, que va fer entre el 1519 i el 1521 el *Retaule de santa Helena* per a la Seu de Girona, un artista que figura entre els principals introductors del llenguatge renaixentista a Catalunya. M.M.C.

Joan de Burgunya (?)
(pintor d'Estrasburg documentat a València i Catalunya des de 1503; mort a Barcelona el 1525 o el 1526)
Mare de Déu, el Nen Jesús i sant Joanet
1515-1525

MNAC/MAC 5690

Pere Fernández
(pintor de Múrcia documentat a Girona de 1519 a 1521)
Sant Blai
Cap a 1517

MNAC/MAC 122690

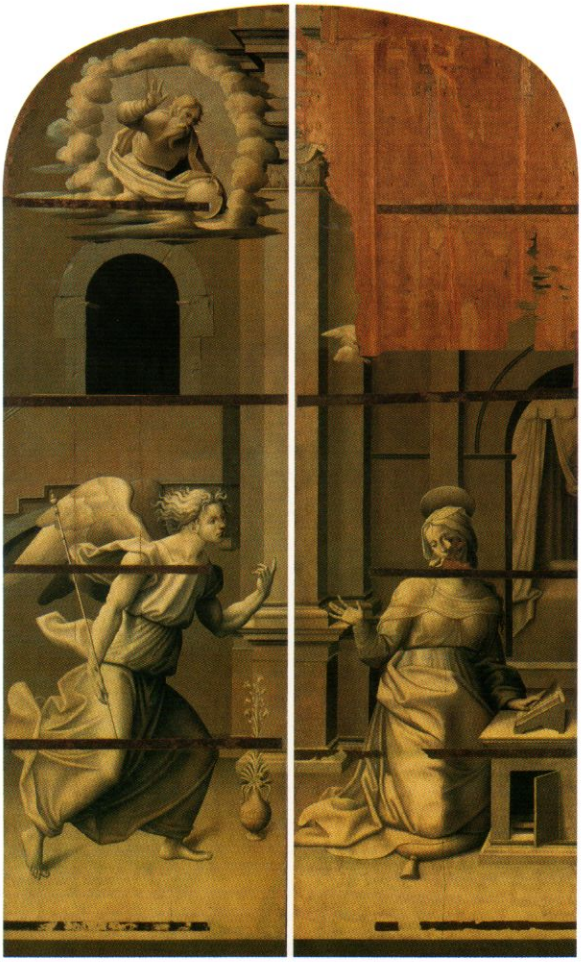
El portuguès Pere Nunyes va protagonitzar un dels discursos pictòrics més atractius de la primera meitat del segle XVI a Catalunya. Les seves obres reflecteixen influències dels gravats d'Albrecht Dürer, així com el coneixement de les obres de Rafael i Miquel Àngel, ja sigui directament o filtrades a través d'estampes de Marcantonio Raimondi i Marco Dente. Nicole Dacos va apuntar, el 1993, la possibilitat que Pere Nunyes es formés a Itàlia i que intervingués a les decoracions murals del Vaticà, fet que podria explicar una bona part de la seva poètica.

El 1526 la confraria d'argenters de Barcelona encarregà al pintor Pere Nunyes la pintura i el daurat del retaule de la seva capella, situada a l'església de la Mercè, i el 1529 la fàbrica ja estava enllestida. El 1749 l'obra fou traslladada a una altra capella del mateix temple, la de Santa Maria del Socors; el 1773 el retaule fou desmuntat i, finalment, substituït per un altre. Només es conservaren les pintures de les portes del retaule, la resta no se sap on va anar a parar. L'interior de les portes ofereix sis episodis de la vida de sant Eloi, patró dels argenters: en una banda, *Naixement de sant Eloi, Pesatge de les selles davant el rei Clotari, Consagració*

episcopal de sant Eloi; i a l'altra, *Baptisme d'uns infidels, Translació del cos de sant Marçal*, i *Mort de sant Eloi*. L'exterior de les portes mostra un sol tema, l'*Anunciació*, escena de gran modernitat que s'hauria de vincular amb les lliçons apreses a Roma, ja que un art d'aquest nivell sembla impossible d'assolir només a partir del gravat. La llibertat de Nunyes a l'hora de l'execució s'explicaria perquè es tractava d'una simple grisalla en la part externa de les portes: una obra amb menys exigències per part del comitent, que era visible només en dies no assenyalats i en condicions lumíniques precàries. J.Y.

Pere Nunyes
(pintor de la diòcesi de Viseu, Portugal, documentat a Catalunya i Aragó entre 1513 i 1556)
Portes del *Retaule de sant Eloi dels argenters*
1526-1529

MNAC/MAC 15893, 24250, 24252, 24253, 24254 i 24255



Aquest relleu, de format rectangular i treballat en diverses gradacions de gruix, representa el bust de l'emperador August jove, vist de perfil, amb corona radiada i ínfules. Al fons hi ha un arc de triomf amb la inscripció PROVIDENTIA, lema clàssic referit a la divinitat. Es tracta d'una imatge feta per un escultor de la Itàlia renaixentista, inspirada en models de l'antiga Roma, segurament una moneda. Joaquim Garriga, el 1988, va apuntar cap a un autor desconegut vinculat al taller de Mino da Fiesole, en una cronologia posterior a la mort del mestre, ateses les formes gràcils del relleu que remeten als escultors florentins. Però cal tenir en compte que Mino da Fiesole va instal·lar el seu taller a Roma entre el 1454 i el 1480, i que a finals del *Quattrocento* hi havia molts artistes toscans que treballaven a la Ciutat Eterna.

En tot cas, el relleu va ser adquirit a Roma per un pròcer català, Miquel Mai, que fou ambaixador de l'emperador Carles V davant el papa Climent VII entre el 1528 i el 1531, i vicecanceller del Consell d'Aragó entre el 1533 i el 1546. Se sap que Mai havia tractat amb tallers escultòrics romans, ja que va enviar una font de marbre a Toledo per a l'emperador. El *Bust d'August* prové de la col·lecció de vint-i-un relleus circulars en marbre, bona part dels quals es conserven al MNAC, que Mai tenia a la seva residència de Barcelona, segons l'inventari *post-mortem* de la seva muller. J.Y.

Dipòsit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres al Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona, 1879

Sant Sebastià era un centurió de l'exèrcit romà nascut a les Gàl·lies, que fou denunciat per exhortar dos companys a mantenir-se ferms en la fe cristiana. A causa d'això, per ordre de l'emperador Dioclecià se'l va intentar ajusticiar sense èxit. Fou lligat a un pal en el centre del Camp de Mart a Roma, i va servir de diana per als arquers. En l'art del Renaixement italià, amb la glorificació del cos humà, el turment del sant fou un tema molt utilitzat, i es va convertir en un pretext per representar la tipologia pagana de l'Apol·lo despullat.

La figura d'aquest *Sant Sebastià* ofereix una anatomia ben estudiada: un tronc tractat a la manera clàssica, un coll musculat i unes cames robustes. La seva presència física en l'espai és enorme i, d'altra banda, l'estretor de la calça curta pot fer pensar en una obra executada en el centre-nord d'Itàlia (Bolonya, Ferrara o Venècia) a l'últim quart del segle XV, per un escultor que coneix els models toscans de l'època. En aquest context, es podrien tenir presents imatges pictòriques d'una cultura artística propera, com el *Sant Sebastià* d'Antonello da Messina, de 1475 i conservat a la Gemäldegalerie de Dresden, una peça que respira la confluència del detallisme de l'art llombard i l'estil contingut de Piero della Francesca. J.Y.

Atribuït a un seguidor de Mino da Fiesole
(Florència, finals del segle XV o inicis del XVI)

Bust d'August
1490-1510

MNAC/MAC 9947

Escultor desconegut
(actiu al nord i al centre d'Itàlia el darrer quart del segle XV)

Sant Sebastià
1480-1490

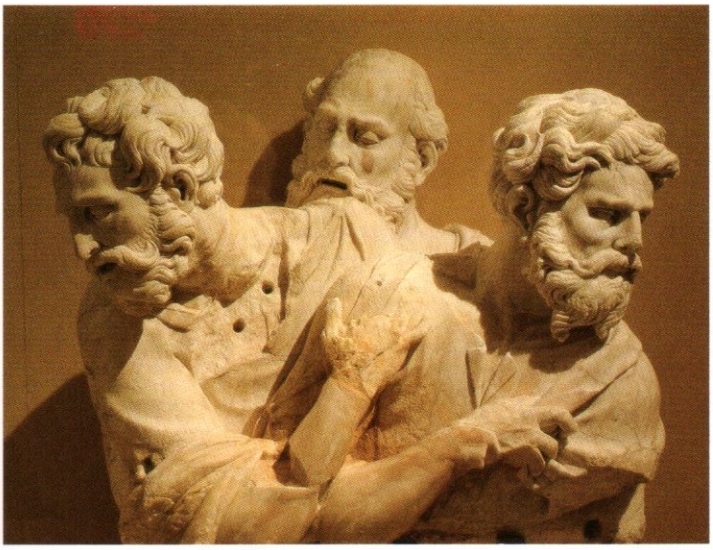
MNAC/MAC 4541

En el testament que va redactar el 1544, Jeroni Descoll (a qui no s'ha de confondre amb el seu pare, homònim i vicecanceller del Consell d'Aragó entre el 1548 i el 1553) manifestava la voluntat de ser enterrat a la capella «del sepulchra de la gloriosa Verge Maria», espai que ell mateix havia manat construir a l'església de Sant Miquel de Barcelona. La *Dormició*, a la qual pertanyen aquests *Tres apòstols*, fou atribuïda a un escultor italià desconegut, i també a Martí Díez de Liatzasolo. No fou fins al 1992 que Joan Bosch va esmentar el taller de Damià Forment com l'autor de l'obra que comentem. També se sap que el 1535 Enric de Borgonya, col·laborador habitual del taller formentià, treballava en l'obra. Forment va romandre a Catalunya, amb intermitència, entre els anys 1525 i 1537, una estada durant la qual va poder conèixer obres de Bartolomé Ordóñez i Giovanni da Nola, cosa que va marcar un canvi en el seu estil, tal com demostra el retaule major de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. La *Dormició* barcelonina és clau per entendre l'evolució en la poètica de l'escultor. Cal assenyalar, però, que el grup és molt desigual, i això es deu a un parell de factors: el treball dels ajudants, entre els quals es poden identificar Gregorio Pardo i l'esmentat Enric de Borgonya; i les vicissituds que va patir l'obra anys abans que l'església fos enderrocada el 1868, com ara que la Mare de Déu es va substituir per una imatge de Crist i que es va afegir almenys la figura d'un apòstol. J.Y.

Dipòsit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres al Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona, 1879

El Pontífex està assegut, en suau diagonal a la dreta, la destra en actitud de beneir i l'esquerra descansant sobre un llibre obert i gruixut sobre la falda. Vesteix casulla de brocat d'or i negre sobre túnica verda, amb una àmplia franja vertical que forma una creu sobre el pit, al centre de la qual hi ha un fermall amb pedres precioses i perles. Porta tiara i guants pontificals adornats amb fermalls similars al pectoral i tres anells. A la cartel·la de la part inferior hi ha la inscripció, en lletra gòtica cursiva, SANTO GREGORIO PAPA DOCTOR. L'aurèola resta marcada al fons daurat, picat, gofrat i amb decoració vegetal. La taula es relaciona amb tres més que representen *Sant Pere, Sant Jeroni* i el rei *David*, en col·leccions particulars, i que juntament amb aquesta degueren pertànyer a la predel·la o al bancal d'un retaule. Es tracta d'una obra de la darrera etapa de l'artista, en la qual el sentiment humanista conviu amb el llenguatge arcaic del fons daurat. I, amb tot, aquest *Sant Gregori* es relaciona amb la sèrie d'homes il·lustres sortits del pinzell del pintor de Castella, l'introductor i una de les «àguiles» del Renaixement peninsular. M.M.C.

Damià Forment i col·laboradors
(València, cap a 1475 – Santo Domingo de la Calzada, 1540)
Tres apòstols (Dormició de la Mare de Déu)
1534-1537
MNAC/MAC 9848



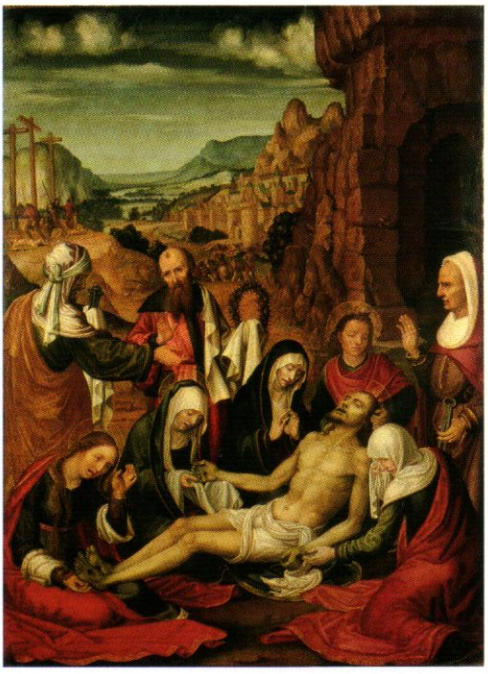
Pedro Berruguete
(Paredes de Nava, cap a 1450 – abans de 1504)
Sant Gregori Papa
Cap a 1495
MNAC/MAC 113233

L'autor d'aquesta obra era natural d'una vila situada dins el ducat de Mòdena, pròxima a Ferrara, lloc on hauria adquirit la formació pictòrica al costat de mestres com Cosme Tura, Francesco del Cossa i Ercoli de Roberti. San Leocadio arriba a València el 1472 per fer l'altar major de la catedral, gràcies a Roderic de Borja, futur papa Alexandre VI. El 1945, Leandro Saralegui va observar que el *Plany sobre el cos de Crist mort* s'adeia amb la factura de San Leocadio, i, en efecte, l'estil de l'obra es correspon amb un parell de retaules contractats a Gandia, fets pel pintor italià cap al 1507. Es tracta d'una escena de dolor en els episodis de la vida de Jesucrist, el moment que comença el plany per Crist després de ser davallat de la creu del seu martiri. En primer terme, d'esquerra a dreta, apareixen Maria Magdalena, Maria Cleofàs, la Mare de Déu, sant Joan, Nicodem amb les tenalles i Salomé. Darrere hi ha Josep d'Arimatea amb la corona d'espines, i un servidor seu amb els tres claus de la Passió. En el fons hi ha un paisatge i un parell d'escenes: un grup de soldats rematant els cossos de Dimes i Gestes, els dos lladres crucificats amb Crist, i un altre conjunt amb un genet i tres soldats d'esquena. El paisatge presenta un riu, turons, cel, núvols, i inclou un conjunt emmurallat que representa l'antiga Jerusalem amb aspecte de poblat medieval. J.Y.

Representat de més de mig cos, en tres quarts a l'esquerra, el jove cavaller descansa l'avantbraç dret sobre un moble mentre recolza arrogant la mà esquerra en el maluc i lluu un anell en el dit petit. Es cobreix el cap amb una gorra negra que deixa entreveure els cabells clars a l'alçada de la barba. Vesteix gipó obscur brodat del qual sobresurten les mànigues clares i tornassolades, insinuant un teixit de seda. La gorgera i els punys blancs ressalten les carnacions, en contrast amb l'obscuritat del vestit i del fons. Desconegut el seu nom i atès el seu abillament, el model podria haver estat un comitent ocasional, sens dubte un dels ambaixadors o nobles europeus que van posar per al mestre al seu estudi venecià. Amb aire altiu, el personatge sembla que vulgui iniciar un diàleg amb l'espectador, una característica de l'expressionisme «tintorettià» que centra l'atenció en el rostre i les mans tot servint-se de la tècnica de l'*impasto*, mentre que les vestidures es tracten amb tocs ràpids, fluids i solts de manera que, amb pocs mitjans, transmet la força interior del retratat.

Cronològicament, el quadre caldria situar-lo cap al 1554, ja que es relaciona amb el *Cavaller* del Barber Institute de Birmingham, el retrat de *Lorenzo Soranzo* (?) del Kunsthistorisches Museum de Viena i el *Cavaller* de la Christ Church d'Oxford, tots del mateix moment. Caldria afegir-hi, a més, la seva procedència prestigiosa: va pertànyer a Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, ja que figurava al seu inventari i al revers del quadre hi ha el seu anagrama heràldic. M.M.C.

Paolo da San Leocadio
(San Valentino, cap a 1445 – València, 1519)
Plany sobre el cos de Crist mort
Cap a 1507
MNAC/MAC 64105

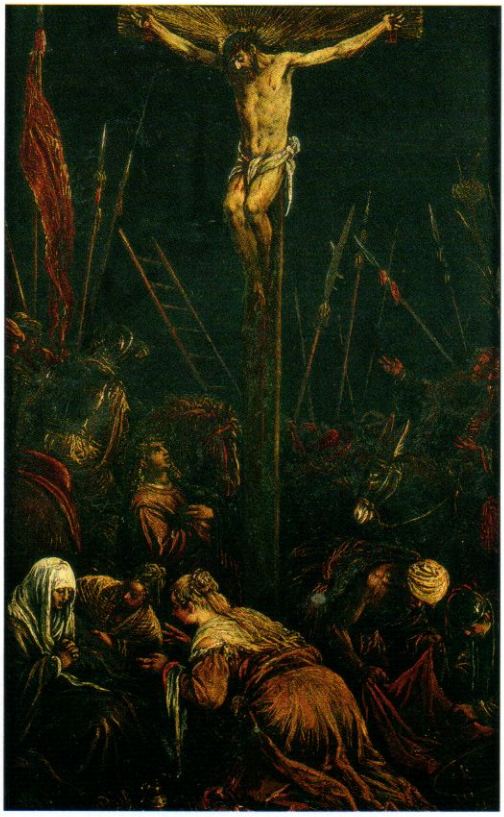


Jacopo Robusti, dit «Il Tintoretto»
(Venècia, 1519-1594)
Retrat de cavaller
Cap a 1554
MNAC/MAC 24206

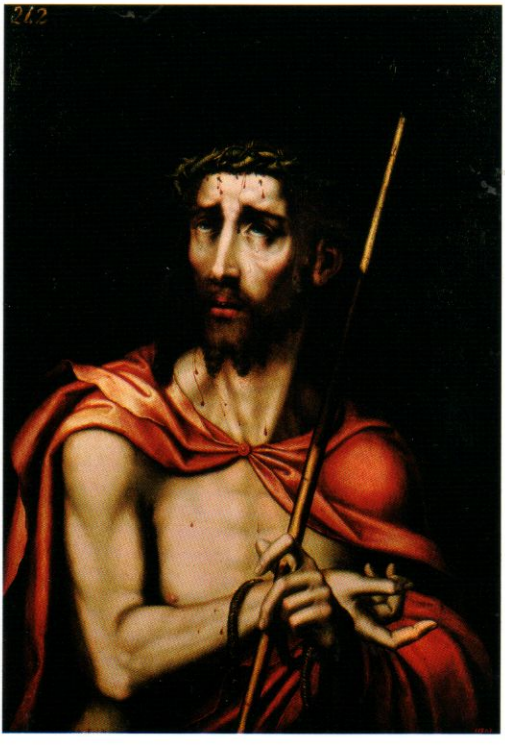
En aquest petit quadre del *Calvari*, Jacopo Bassano fa servir la negror de la pedra de pissarra que serveix de suport de la pintura per ambientar una escena nocturna. Pertany a una data no llunyana al 1575, època en la qual l'artista investigava l'ús de la llum artificial, amb una dedicació particular als arguments relacionats amb la Vida i la Passió de Crist. Aquest exercici li va proporcionar una extensa clientela, cosa que va fer que els seus *notturni* de format petit per a l'ús devocional privat fossin molt apreciats. Si bé van ser molts els exemplars d'aquest tipus que van circular pel mercat, són molt pocs els que es conserven amb suport de pissarra. De format vertical, el pintor suprimeix les figures dels dos lladres per ressaltar el cos de Crist, i atorga una especial atenció al joc i el moviment de les llances i a l'escala, que omplen la foscor del buit profund. Obra refinada de factura espessa i enginyosa, pròpia d'un virtuós, posseeix tonalitats càlides (vermell i groc daurat per representar la il·luminació artificial) i taques blanques grumolloses en les figures del primer terme, cosa que ressalta la foscor de la nit. Alhora, tocs fins d'or emanen del cap de Crist i s'estenen com un feix de llum per la fusta de la Creu. Es tracta, en definitiva, d'una peça extraordinària que en les seves reduïdes dimensions enclou tota la poètica, l'audàcia i el magisteri tècnic de l'artista vènet. M.M.C.

Crist està sol en el seu patiment, coronat d'espines amb el rostre demacrat, la boca entreoberta, els pòmuls ossuts, els ulls aquosos amb llàgrimes i les gotes de sang lliscant sobre la pell nua, tal com Pilat l'havia de presentar davant els hebreus per dir-los: «Ecce homo» ('Aquí hi ha l'home'). La imatge s'inspira en el relat de l'evangelista Mateu (27:28-29): «[...] El van despullar i el van cobrir amb un mantell de porpra. Van trenar una corona d'espines, la hi van posar damunt del cap, i a la mà dreta, una canya [...]». Aquest passatge satisfeia perfectament el sentiment devocional del creient contrareformístic, qui llegint-lo i contemplant-lo incrementava la intensitat de la seva vida interior. Així doncs, l'argument va tenir una gran acceptació entre la clientela de l'artista i va ser habitual en la seva producció, ja que se'n coneix més d'una versió, i aquesta és una de les millors. Superba en la seva elaboració i factura, presenta un tractament meticulós dels cabells i de la barba, a més d'un joc misteriós de llums i ombres difuminades entre grisos i perles, que contrasten amb el fons llis obscur i la taca púrpura de la clàmide. Una visió de Crist amb expressió dolguda, amb els dits de les mans enredant-se amb exquisida elegància en la vara que li fa de ceptre i interrogant-se o interrogant-nos sobre el perquè del seu dolor. Es tracta d'una font de patetisme de gran riquesa, una creació d'intensa càrrega emocional que condueix cap a l'experiència mística. M.M.C.

Jacopo Bassano
(Bassano del Grappa,
cap a 1510/1515 – cap a 1592)
Calvari
Cap a 1575
MNAC/MAC 108373



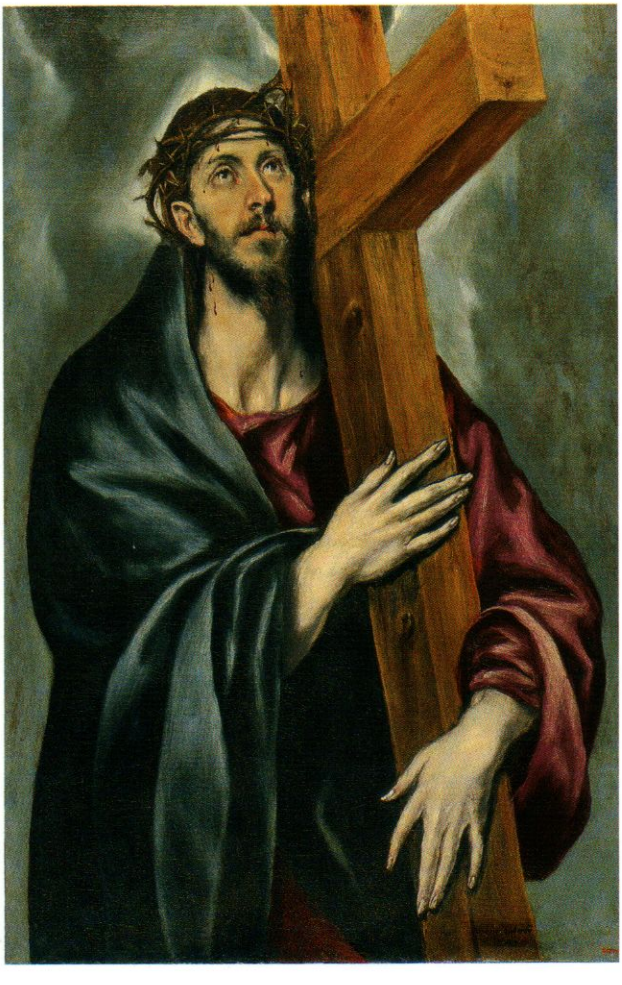
Luis de Morales,
dit «el Diví»
(Badajoz, cap a 1519-1586?)
Eccehomo
Cap a 1570
MNAC/MAC 11547



El *Crist amb la Creu* és una creació de l'artista cretenc que representa Crist coronat d'espines i acaronant amorosament la Creu, que sosté amb actitud i mirada serenes. Per aquest Crist, la Creu no és un objecte pesat, sinó tot el contrari, i és per això que el seu cos i el seu rostre s'alcen lleugers cap al cel tot convidant-nos a seguir-lo. De factura excel·lent, aquest quadre va captivar el pintor i crític d'art Aureliano de Beruete (1845-1912), que en va ser el propietari abans que l'adquirís el col·leccionista català Santiago Espona (1888-1958).

De la mateixa dècada és el *Sant Pere i sant Pau*, que sorprèn pel seu contingut argumental i la seva riquesa cromàtica. Aparentment, el tema central és la reunió entre els dos apòstols que havien mostrat el seu desacord. Una reconciliació que s'insinua tímidament en les mans unides que es creuen sense arribar a prendre contacte, però que sembla que és al mateix temps un gest de cessió o

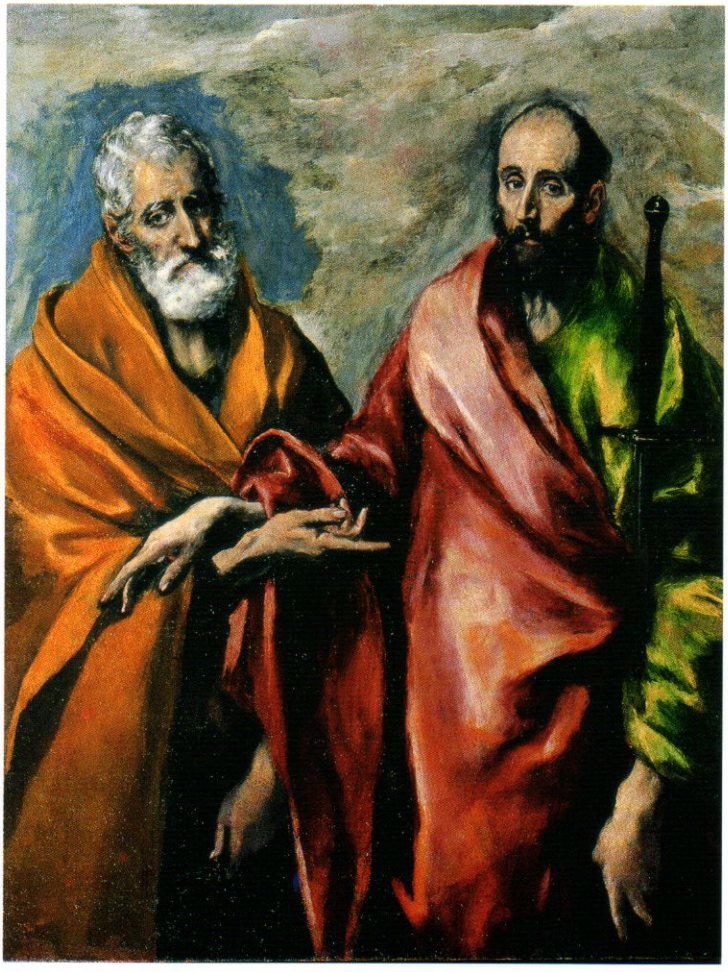
Crist amb la Creu
1590-1595
MNAC/MAC 65577



reconeixement per part de Pere, representat aquí com un ancià cansat en un escenari de núvols que s'obre al blau del cel per ressaltar l'aurèola de santedat. Al seu costat apareix la poderosa imatge de Pau –sense aurèola– amb túnica verda i mantell vermelló, en la plenitud de la seva maduresa, subjectant amb orgull l'espasa o atribut que li és propi. M.M.C.

Doménikos Theotokópoulos, dit «El Greco»
(Càndia, 1540 o 1541 – Toledo, 1614)

Sant Pere i sant Pau
1595-1600
MNAC/MAC 5083



El 26 de febrer de 1602, el noble castellà Juan Enríquez de Herrera va dedicar una capella votiva a sant Dídac d'Alcalá a l'església de Sant Jaume dels Espanyols de Roma. La decoració mural fou encomanada a Annibale Carracci, el qual, un cop acabada la Galleria del Palazzo Farnese, s'hi posà a treballar ja entrat l'any 1604. El mestre bolonyès va dissenyar-ne tots els cartons i va dirigir personalment els treballs *in situ* fins que va caure greument malalt; llavors els seus col·laboradors, entre els quals hi havia Giovanni Lanfranco, Sisto Badalocchio i Francesco Albani, van haver d'acabar la tasca. La capella Herrera es desmantellà a mitjan segle XIX, els frescos foren arrencats del seu emplaçament original i traspassats a tela gràcies a la intervenció de l'escultor Antoni Solà. Després es van enviar a Espanya, on van quedar repartits entre el Museo del Prado i la que és avui Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, que els va dipositar al MNAC.

Assumpció de la Mare de Déu
Finals de 1604 – inicis de 1605
MNAC/MAC 5676

Els fragments que comentem corresponen a l'*Assumpció de la Mare de Déu* i als *Apòstols al voltant del sepulcre buit*, es trobaven a l'arc d'entrada de la capella, i foren pintats per Francesco Albani entre finals del 1604 i inicis del 1605, segons el projecte previ del mestre. La resta de fragments que es custodien al MNAC corresponen a la decoració de l'interior; es tracta d'escenes de la vida i miracles del sant titular: el *Miracle de les flors*, la *Predicació de sant Dídac*, la *Curació d'un jove cec*, l'*Aparició de sant Dídac damunt el seu sepulcre a pelegrins i malalts*, a més del *Pare Etern* del cupulí de la llanterna i els apòstols *Sant Pere* i *Sant Pau* que flanquejaven l'altar. M.M.C.

Dipòsit de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, 1902; ingrés, 1906

Annibale Carracci i col·laboradors
Pintures murals de la capella Herrera
1604-1606

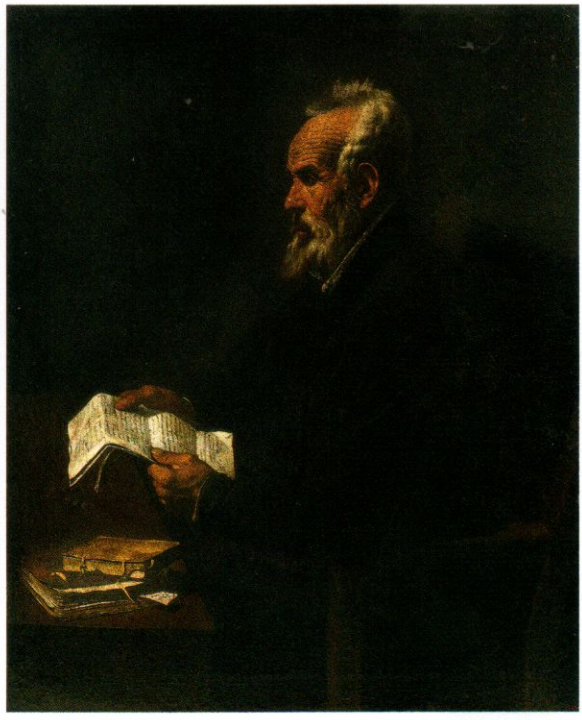
Annibale Carracci (Bolonya, 1560 – Roma, 1609) i
Francesco Albani (Bolonya, 1578-1660)

Els apòstols al voltant del sepulcre buit
Finals de 1604 – inicis de 1605
MNAC/MAC 24284

La monumental figura d'un home de mitjana edat, assegut en un plint de pedra i en tres quarts lleugerament a la dreta, ressalta sobre un fons llis de gamma terrosa. Porta un mantell gruixut de drap marró que cobreix la túnica vermella i oculta la massa voluminosa del cos. Lluu cabellera negra, barba canosa ondulada i la pell de la cara és torrada amb arrugues profundes, mentre que un feix de llum al voltant del cap declara la seva santedat i la destaca de la foscor. Els dits de la mà esquerra apareixen tímidament sobre el llibre gruixut que indica la seva condició d'apòstol. Dalt, a l'esquerra, hi ha la inscripció S.PAVLVS, text que connecta el personatge amb l'apòstol dels gentils, sense que aparegui l'espasa, el seu únic atribut conegut. D'altra banda, si bé l'aurèola confirma la santedat, el marcat aire intel·lectual evoca els filòsofs que va pintar Josep de Ribera. Reconeguda unànimement per la crítica com a obra de Velázquez, va ser August Mayer qui va formular, el 1921, la hipòtesi que podia pertànyer a la mateixa sèrie que el *Sant Tomàs* del Musée des Beaux-Arts d'Orléans. Ambdues teles s'han associat amb les que va veure Antonio Ponz (1778) a la Cartuja de las Cuevas de Sevilla i amb un apostolat que va estar al convent de San Hermenegildo de Madrid. Aquest *Sant Pau* és, en efecte, un exemple superb del primer quefer del Velázquez sevillà. Dins aquest context, cal observar la seva vinculació estilística amb el *Ramon Llull* (vegeu fitxa següent), dues obres «riberianes» que són referències fonamentals per a l'estudi de l'assimilació i l'expansió del caravaggisme a Espanya. M.M.C.

Sobre fons obscur apareix el perfil d'un ancià en tres quarts meditant amb un escrit entre les mans. Vesteix de negre, amb coll i bocamànigues blancs, i està assegut en una cadira de braços a penes visible davant un escriptori. Un reflex de llum ressalta la pell de la cara torrada i les arrugues del rostre, i il·lumina les mans, el blanc del cabell, la barba, els fulls de paper i els llibres que hi ha damunt la taula. Es tracta d'un retrat imaginari allunyat de l'exaltació hagiogràfica, més aviat la imatge d'un filòsof que la d'un sant. La inscripció del revers identifica el personatge amb Ramon Llull, el místic mallorquí que va utilitzar per primer cop el català escrit per al pensament filosòfic, i relaciona el quadre amb el que consta a l'inventari de Gaspar Méndez de Haro y Guzmán: «Un lienzo de cinco quartas de alto. Retrato de Raimundio Lulio, original de Francisco Ribalta.» Anteriorment atribuït a Velázquez, tant el concepte com la factura pictòrica són de difícil comprensió en la producció primerenca de Francesc Ribalta, per la qual cosa caldria pressuposar una assimilació del caravaggisme en l'estil madur de l'artista i el coneixement dels filòsofs que va pintar José de Ribera. Sigui com vulgui, es tracta d'una atmosfera igual a la que va impregnar els inicis del jove Velázquez a la seva Sevilla natal (vegeu fitxa anterior). Així doncs, ens trobem davant una peça d'un alt interès, punt de referència per entendre l'expansió i assimilació del naturalisme en la pintura hispànica del Segle d'Or. M.M.C.

Diego Velázquez
(Sevilla, 1599 – Madrid, 1660)
Sant Pau
Cap a 1619
MNAC/MAC 24242



Francesc Ribalta
(Solsona, 1565 – València, 1628)
Ramon Llull
Cap a 1620
MNAC/MAC 24244

L'apòstol Bartomeu, quasi nu, excepte pel llençol blanc que el cobreix mínimament, està damunt una pedra mirant-nos indefens. Un saió ebri de vi l'escorxa amb sàdica joia, sense esperar que el seu company tingui ben subjectada la víctima. Una escultura clàssica amb el cap d'Apol·lo, però que cal identificar amb la del déu Baldach, apareix al terra feta miques. Al fons, amb el cap cobert, dos sacerdots són testimonis de l'horrible suplici que té lloc a l'aire lliure i a la llum del dia. La pintura segueix el text de Iacopo da Varazze a la *Llegenda àuria*, un argument que és la versió cristiana de la faula de Màrsies, el faune que va patir el mateix càstig que l'apòstol Bartomeu en ser escorxat viu. En ambdós casos es tracta d'un tema de martiri i turment físic que, en la seva doble versió cristiana i pagana, va interpretar amb una cruesa magistral l'Espanyoleto. Una peça extraordinària, entre les millors del catàleg de Ribera, que degué ser la que hi va haver a la Galeria Espanyola de Lluís Felip d'Orléans a París entre el 1838 i el 1848. Per a admiració del públic, va arribar a inspirar uns versos al poeta Téophile Gautier (1811-1872) al seu llibre *Ribera*, de 1845: «Tu sembles enivré par le vin des suplices,... / Avec quelle furie et quelle volupté / Tu retournes la peau du martyr qu'on écorche / Pour nous en faire voir l'envers ensanglenté». ('Sembles embriagat pel vi dels suplicis..., / Amb quina fúria i voluptuositat / mudes la pell del màrtir que estan escorxant / Per fer-nos veure el seu anvers ensagnat'). Aquesta admiració degué contagiar també l'il·lustrador Alexandre de Riquer (1856-1920), que va adquirir la peça que comentem i anys a venir la va vendre al Museu. M.M.C.

Josep de Ribera o Jusepe de Ribera, dit «Lo Spagnoletto»
(Xàtiva, 1591 – Nàpols, 1652)
Martiri de sant Bartomeu
1644
MNAC/MAC 24162

La *Immaculada Concepció*, molt jove i resplendent, amb els bucles del cabell relliscant sobre les espatlles i les mans orants, dirigeix, intercessora, la mirada vers el cel. Vesteix túnica de seda rosa i mantell blau fosc, i lluu un collar de pedreria amb l'anagrama de la salutació angèlica: A(ve) M(aria). Reposa sobre cinc querubins assentats en les banyes d'una lluna transparent com un globus de cristall. Tretze estrelles i una infinitat de caps petits angelicals es confonen amb els núvols formant el cercle de l'aurèola que li circumda el cap i s'obre al firmament. Del mar de cúmuls banyats en llum daurada s'obren dues cavitats amb àngels nus amb lliris i roses (atributs de la concepció sense taca i maternitat virginal de Maria) i dues taules de marbre amb inscripcions del *Càntic dels càntics*: QUAE EST ISTA i AURORA CONSURGENS ('Qui és aquesta que s'aboca com l'aurora, bella com la lluna, resplendent com el sol? [...]') (Ct 6:10). A cada costat els símbols de la lletania: Mirall sense taca, Escala de Jacob, Porta del Cel i Estrella del matí. A la zona inferior, ja fora de l'escenari sobrenatural, un paisatge en contrallum amb més al·lusions marianes i dos col·legials que eleven el rostre recitant estrofes de la salve *Ave Maris Stella*. L'assumpte representa el «gloriós privilegi» de Maria com l'únic ésser mortal que es va lliurar del pecat original, un argument doctrinal de llarga tradició que va gaudir de gran fortuna en la pintura espanyola del Segle d'Or. Zurbarán va fer moltes versions del tema, però la que aquí comentem és, sens dubte, la millor de les que van produir els seus pinzells i amb la qual va assolir les cotes més altes de la pintura universal. M.M.C.

La efígie estàtica de sant Francesc es dreça en posició frontal a l'eix central de la tela justament quan emergeix de l'abisme obscur de la mort. Un potent focus de llum modela des de l'esquerra els volums i plecs del drap tosc que oculta el seu cos, mentre que el rostre, amb la boca entreoberta i els ulls alçats cap al cel, apareix, entre llum i penombra, immers en la cavitat de la caputxa. Al costat dret, en la superfície de l'hàbit, hi figura l'estigma amb què el va obsequiar Crist. Aquesta imatge sorprenent s'inspira en la troballa del cadàver incorrupte del sant pel papa Nicolau V el 1449 a la cripta de la basílica d'Assís. El jesuïta Pedro de Ribadeneyra va relatar l'episodi en el seu *Flos sanctorum* del 1599: «[...] estava en pié derecho [...] tenía los ojos abiertos como de persona viva y alçados hazia el cielo [...] las manos cubiertas con las mangas del hábito delante del pecho como las acostumbran traer los frayles menores [...]». A començaments del segle XVII, Thomas de Leu va gravar l'escena i gradualment l'alegre poeta medieval es va transformar en un asceta post-tridentí, tal com volien presentar-lo els franciscans: un sant patró segons el criteri contrareformista que convidés a la penitència rigorosa. Zurbarán, sense escenificar la troballa de la mòmia de sant Francesc, es limita a mostrar, de manera abstracta i sense anècdotes, el cos intacte. Es coneixen tres versions d'aquesta invenció sortides del pinzell del mestre extremeny: aquesta meravellosa pintura, la del Museé des Beaux-Arts de Lió i la del Museum of Fine Arts de Boston. M.M.C.

Francisco de Zurbarán
(Fuente de Cantos, 1598 – Madrid, 1664)
Immaculada Concepció
1632
MNAC/MAC 65578

Francisco de Zurbarán
(Fuente de Cantos, 1598 – Madrid, 1664)
Sant Francesc d'Assís segons la visió del papa Nicolau V
Cap a 1640
MNAC/MAC 11528

Sant Joan Evangelista, agenollat en primer terme, ens introdueix en l'escena, mentre la resta d'apòstols, Maria Magdalena i la Mare de Déu s'extasien en veure Crist que s'alça, a la part superior de la tela, al centre d'un celatge que aviat se l'emportarà al costat del Pare Etern. A la zona inferior, les empremtes dels peus queden impreses a la roca com a testimoni del seu pas terrenal. El tema representat és fonamental per a la doctrina catòlica: explica el triomf i la glorificació de Jesucrist segons les profecies de les Sagrades Escriptures. L'afer apareix a l'Antic Testament, als Salms i, al Nou Testament, als relats dels evangelistes Lluc i Marc, tot i que els detalls es poden comprovar als Actes dels Apòstols (Ac 1:9-10): «Havent dit això fou alçat davant dels seus ulls fins que un núvol l'ocultà de la seva vista. I mentre estaven atentament mirant al cel [...]». Les marques del terra són un detall de tradició medieval que es va difondre a través dels gravats d'Albrecht Dürer. Ara bé, el tractament dels núvols traspassats pels raigs de llum, o la vestimenta de Jesús agitada pel vent ascendent, són propis de l'aparell del ple barroc. Els colors, amb una rica gamma de vermells, blaus, verds i veladures rosàcies, evoquen les paletes venecianes, i la composició és la de l'*Assumpció de la Mare de Déu* de Tiziano per a Santa Maria Gloriosa dei Frari de Venècia. Un bell quadre d'altar que reflecteix fidelment el sentiment devocional i el quefer de la manera avançada del pintor madrileny, que, sense cap mena de dubte, va conèixer a fons les teles venecianes de la col·lecció reial espanyola. M.M.C.

Maria flota amb un aire triomfal, coronada d'estrelles amb el colom de l'Esperit Sant voletejant a la seva dreta, en el firmament replè de querubins que enarboren símbols de la lletania. D'aparença més cortesana que celestial, vesteix de blanc i blau, porta joies com una dama, embolcallada en nimbes tempestuosos amb el mantell inflat i bollat per un vendaval ascendent. José Antolínez va pintar aquesta espectacular *Immaculada Concepció* amb tota la força i l'esplendor del ple barroc decoratiu, quan, tot i que apaivagades, encara bategaven les lluites per defensar el reconeixement d'aquesta devoció mariana. Ja des de l'edat mitjana, l'Església espanyola havia estat la gran defensora d'aquesta doctrina, molt consolidada en el fervor popular, i que l'Església catòlica no va elevar a la categoria de dogma fins al 1858. Cap a la meitat del segle XVII, les interpretacions del tema adquireixen un major aparat i es distancien del recolliment respectuós que acompanyava la iconografia tradicional, el «gloriós privilegi» de Maria de ser l'únic mortal que es va lliurar del pecat original. L'obra que comentem és una creació de forta influència veneciana, un quadre d'altar molt bell, el celatge del qual, ple d'àngels nens de cossos nus, evoca, en versió piadosa, els *putti* de les bacanals de Tiziano que l'artista madrileny degué veure a la col·lecció reial de l'Alcázar. M.M.C.

Francisco Camilo
(Madrid, cap a 1615-1673)
Ascensió
1651
MNAC/MAC 24228

José Antolínez
(Madrid, 1635-1675)
Immaculada Concepció
1666
MNAC/MAC 24234

Quatre codonys de mida natural destaquen la seva silueta monumental sobre el fons negre, mentre un focus de llum modela, des de l'esquerra, la fruita, que reflecteix el seu color daurat en la vora de metall del plat que l'acull. Sota a la dreta, en primer terme, una tela blanca. Res no se sap d'aquest quadre abans que ingressés al Museu com a natura morta exempta, i que com a tal es presenta avui. Ara bé, la tela original està reentelada i els estudis radiogràfics fan pensar que un dia es va retallar d'una altra de més gran per convertir-la en un quadre independent. Potser era un detall d'una escena religiosa d'interior domèstic amb un plat de fruites al·lusiu a la Redempció, freqüent en la producció de Zurbarán. Hi ha discrepàncies entorn de la cronologia i s'ha de mantenir una certa reserva sobre això. La factura pictòrica i la composició situen la tela prop dels anys trenta del segle XVII, per comparació amb la *Natura morta amb cistella de taronges* de la Norton Simon Foundation (Pasadena, Califòrnia), de 1633, encara que també es podria relacionar amb obres de la seva darrera etapa com ara la *Mare de Déu amb el Nen i sant Joan nen* del San Diego Museum of Art, de 1658, i la *Mare de Déu amb el Nen i sant Joan nen* del Museo de Bellas Artes de Bilbao, de 1662. Deixant de banda la data, s'ha de convenir en la bellesa, el mestratge i el misteri del quadre, que s'acreixen amb el seu estat actual fragmentari i que permeten gaudir-ne en la seva total puresa, sense símbols i abandonat a la plàstica. Què devia pensar Rafael Alberti quan va escriure: «Y es el membrillo un pensamiento puro / que concentra el frutero en claroscuro?» Tal com es contempla avui, transmet en profunditat el silenci i la «poètica de quietud» de l'art zurbaranià. M.M.C.

D'esquerra a dreta es disposen, a tall de fris en un ampit, una sèrie de recipients de diferents formes i mides: un plat d'estany que conté una tassa de metall daurat, una botija sevillana de les anomenades de closca d'ou, un búcar d'Índies i un altre plat de metall amb una altra botija plena d'aigua, tots de mida natural. Un potent focus de llum modela des de l'esquerra els volums dels objectes i destaca els colors daurat, vermell i blanc de la foscor del fons. Es tracta d'una creació misteriosa, de característiques molt especials, que fan que s'assembli a una pintura d'avantguarda i que posseeix tota la saviesa compositiva, el rigor i la serena quietud de l'art de Zurbarán. Sense un indici de naturalesa viva i enmig d'un silenci intens, la disposició en filera dels atuells, gairebé ritual, podria evocar, segons l'esperit barroc, la mesa de l'altar. Cal apuntar, d'altra banda, que no es tracta d'atuells senzills, sinó més aviat d'objectes que superen la condició popular, ja que tant la tassa daurada com el búcar d'Índies eren peces rares que no es feien servir a diari i que solien servir d'ornament. Francesc Cambó va posseir dos exemplars d'aquesta obra, ambdós iguals i autògrafs del mestre extremeny: el que aquí comentem i un altre que es conserva al Museo del Prado. Pel que fa a la data d'execució, no hi ha unanimitat entre la crítica especialitzada, ja que mentre que alguns les situen entre el 1635 i el 1640, recentment s'han proposat els anys de la darrera etapa madrilenya del mestre, cap al 1650-1664. M.M.C.

Francisco de Zurbarán
(Fuente de Cantos, 1598 – Madrid, 1664)
Natura morta amb plat de codonys
1633-1664
MNAC/MAC 10092

Francisco de Zurbarán
(Fuente de Cantos, 1598 – Madrid, 1664)
Natura morta d'atuells
1635-1664
MNAC/MAC 64994

Un cistell de vímet replet de pomes i codonys es destaca del fons negre a l'eix central de la tela. En primer terme, a la dreta, hi ha tres magranes, una d'oberta amb les seves polpes vermelles i brillants a la vista i, a l'esquerra, dos codonys sencers i la meitat d'un altre amb el seu interior al descobert. Les branques i fulles de les fruites, encara verdes, porten a creure que es tracta de peces acabades de collir. Encara que res no se sap d'aquesta obra superba, que va ingressar al Museu com un original de Velázquez, va ser William Jordan qui el 1985, i de manera convincent, la va identificar com de la mà de Juan de Zurbarán a partir de la semblança amb el *Cistella de fruita i cards* de la Gösta Serlachius Fine Arts Foundation (Mäntta, Finlàndia), signat el 1643 i d'idèntica factura pictòrica. En efecte, el modelat de les magranes, de les fulles i dels codonys, de pinzellada pastosa i curta, és igual en ambdues teles i també ho és la il·luminació intensa amb gran efecte plàstic. Són quadres que serveixen de referent per reconèixer el quefer de Juan de Zurbarán, fill de Francisco, exemples magnífics de l'evolució del seu estil, que es va allunyar de l'equilibri i l'austeritat paterna. Un mode avantguardista i sensual que va assolir cotes de qualitat molt altes i que el va portar a independitzar-se del taller familiar. M.M.C.

Sobre un suport de fusta i en un fons neutre apareix, en primer terme, un esplèndid pa de crosta retallada i cruixent dins un plat de ceràmica de vora ondulat, del qual sobresurten un tovalló doblegat i un ganivet amb una marca a la fulla. Darrere seu hi ha una gerra de les de Talavera, blanca i llisa amb una simple ratlla ocre al vora, vidrada i amb l'ansa cordada. Al costat, una ampolla de vi amb segell d'origen, i en la qual es reflecteix la finestra que deixa entrar la llum que il·lumina el conjunt. Tres melons lligats amb la corda que els ha de mantenir penjats en lloc fresc i fosc, marquen la seva silueta corba a tocar d'un vas de terracuita sense vidrar i tapada amb un drap lligat amb un cordill. Al davant, carrassos de raïm blanc i negre, amb brots i circells enroscats al costat d'unes pomes. Damunt la taula hi ha uns quants brots i grans de raïm solts que hi rodolen a punt de caure. Una tela magnífica, de tractament minuciós i detallat, que denota la preocupació habitual del pintor per l'observació del natural, una reproducció fidel i calculada, sense intenció simbòlica, que respon al gust de l'esperit il·lustrat de l'Espanya de Carles III. A falta d'encàrrecs d'envergadura, Meléndez va centrar la seva producció, gairebé en exclusiva, en la representació dels objectes i la natura morta, obligat per una clientela a la qual havia de complaure per poder subsistir. I és en aquest sentit que cal recordar la declaració de «pobre de solemnitat» feta el mes anterior a la seva mort. M.M.C.

Juan de Zurbarán
(Llerena, 1620 – Sevilla, 1649)
Panera de pomes, codonys i magranes
Cap a 1643
MNAC/MAC 24259

Luis Egidio Meléndez
(Nàpols, 1716 – Madrid, 1780)
Natura morta amb pomes, raïm, melons, pa, gerra i ampolla
Cap a 1771
MNAC/MAC 24246

Sant Pere d'Alcàntara (Alcàntara, 1499 – Arenas de San Pedro, 1562), beatificat el 1622 i canonitzat el 1669, està considerat un reformador de l'orde franciscà, malgrat que després de la divisió del 1517 entre «conventuals» i «observants», ell no fes cap nova reforma, sinó que només consolidés i estenés la branca de l'Observància. A l'escultura, el sant està representat a l'instant de rebre la inspiració divina, just al moment abans de plasmar per escrit aquesta il·luminació. Amb el rostre absort i la mirada fixa, alça el braç dret, en la mà del qual sosté una ploma, mentre amb el braç esquerre sosté un llibre. Vesteix la saia monacal dels observants o alcantarins, de color grisenc, amb caputxa curta, apedaçada i cordada amb el cíngol. El model artístic deriva de creacions d'Alonso Cano, escultor que va treballar al costat de Pedro de Mena a Granada abans del 1658. Mena va personalitzar aquest tipus iconogràfic, en diferents versions, després del seu viatge a Castella el 1663. A l'artista li interessava la projecció de la religiositat interior del personatge vers el públic, i per això dota la imatge d'uns valors espirituals de caràcter devocional i místic. El fervor interior es traslluu en l'aspecte físic extern, i es veu en les faccions marcades de la cara. Aquesta emoció s'havia de contenir dins uns límits, fet que es fa evident en la vestimenta austera. Severitat exterior i foc interior, la contradicció de l'asceta, però que mostra fins a quin punt arribava el sentiment religiós a l'Espanya del segle XVII, i la forma magistral com ho va reflectir Mena. J.Y.

Sant Gaietà de Thiene, fundador de l'orde teatí, està dempeus i vestit amb l'hàbit de la congregació de clergues regulars (sotana negra i camisó blanc), mentre amb les mans sosté un lliri i un llibre obert, la regla aprovada pel papa Climent VII el 1521. El sant aixafa un personatge maligne, un vell barbut que descansa la seva cara sobre un llibre obert, el qual representa l'heretgia luterana. L'obra presidia la façana del convent dels teatins de Barcelona.

El 1800, Ceán Bermúdez parlava ja d'aquesta peça en la biografia de l'escultor Sala, tot i que ell creia que el seu nom de pila era Miquel. L'atribució no presenta cap dubte, per comparació estilística amb el sant Francesc Xavier, obra signada per l'escultor i que es conserva a la capella de Sant Pacià de la catedral de Barcelona. Andreu Sala fou un dels millors escultors de la segona meitat del segle XVII a Catalunya. Sempre s'ha fet esment a la seva formació en el taller del barceloní Francesc Santacruz, però també cal tenir en compte la seva població natal, Cardona, lloc on tenien ubicat el seu taller escultors com Miquel Vidal i Josep Ribera. Amb tot, Sala demostra conèixer l'escultura romana barroca de la primera meitat del segle XVII, ja que es nota el ressò de models de Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi o François Duquesnoy. J.Y.

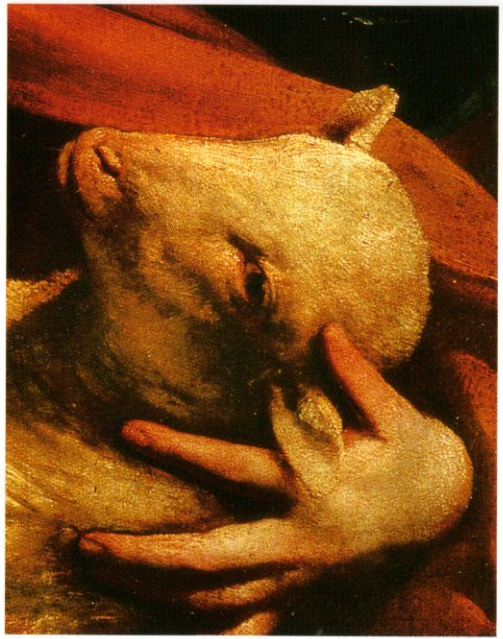
Dipòsit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres al Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona, 1879

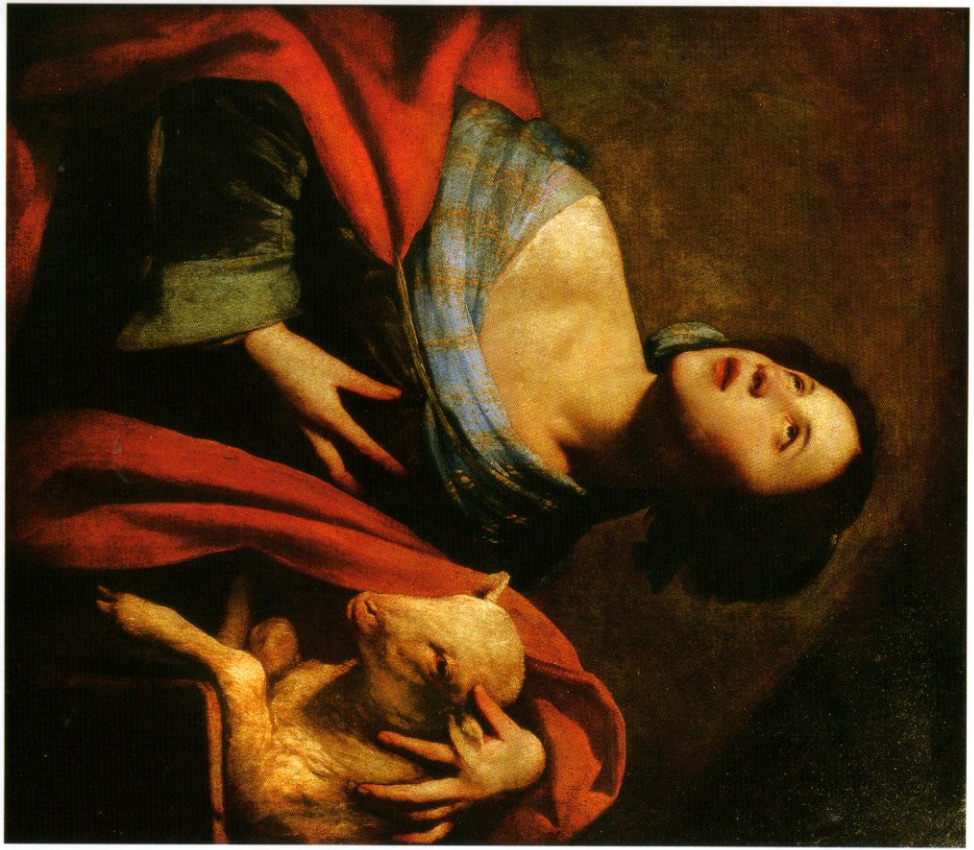
Pedro de Mena Medrano
(Granada, 1628 – Màlaga, 1688)
Sant Pere d'Alcàntara
1663-1673
MNAC/MAC 8343

Andreu Sala
(Cardona, 1627 – Barcelona?, cap a 1700)
Sant Gaietà
1685-1690
MNAC/MAC 14826

Representació en tres quarts de santa Agnès de Roma, la qual està en comunicació directa amb l'Altíssim, en trànsit místic, amb el cap lleugerament alçat, la boca mig oberta, els dits de la mà oberts sobre el pit (prop del cor), mentre amb l'altra mà acarona l'Anyell Místic. La santa ensenya un escot, que es desplaça lateralment per deixar veure part de l'espatlla, la cota màxima d'erotisme en l'obra d'Stanzione. Agnès era filla d'una família noble de l'Imperi romà; va patir martiri en el segle III en una de les persecucions posteriors a Deci perquè no va voler casar-se amb un fill del prefecte. Segons la *Llegenda àuria*, Agnès afirmava que estava unida a Jesucrist, i per això sempre apareix relacionada amb l'Anyell Místic o *Agnus Dei*, símbol de Crist. La semblança en llatí i en italià entre *agnello* ('anyell') i *Agnese* ('Agnès'), encara que d'etimologia diversa, va contribuir al fixament d'aquest atribut a la santa. José Milicua, el 1954, va donar a conèixer l'obra i la va atribuir a Massimo Stanzione, a més d'assenyalar els paràmetres que conflueixen en el seu estil: el naturalisme de matriu caravaggista llunyana i el classicisme bolonyès filtrat a través de Guido Reni. J.Y.

Massimo Stanzione
(Orta di Atella, 1585? – Nàpols, 1656)
Santa Agnès
1635-1640
MNAC/MAC 65579





Les dues pintures pertanyen a una sèrie de sis que il·lustren escenes de la narració bíblica del Llibre de Tobit, pare de Tobies. El MNAC en conserva quatre, les dues que comentem i les de *Tobies i el peix* (MNAC/MAC 11522), i la *Benedicció de Ragüel a la seva filla Sara abans de partir d'Ecbatana amb Tobies* (MNAC/MAC 11523). En col·lecció particular en resten dues més: *El vell Tobit davant un rei d'Assíria* i *Benedicció de Tobit al seu fill Tobies abans de partir cap a Rages.* De les sis obres, totes menys una fan referència als esdeveniments més significatius dels viatges de Tobies durant l'exili dels israelites a Nínive (Assíria, a l'actual Iraq). La sèrie és una seqüència narrativa en què es repeteixen figures i

Tobies cura la ceguesa del seu pare
Cap a 1640
MNAC/MAC 11541

colors amb un únic objectiu i programa. El pintor napolità Andrea Vaccaro va signar tres de les peces amb el seu monograma, A. V. En aquestes obres, Vaccaro fusiona la seva formació tenebrista, a redós del naturalisme lluminós de l'últim Caravaggio i l'obra de Josep de Ribera (actiu a Nàpols des del 1616), amb les tendències classicistes de l'escola bolonyesa que van estar de moda a partir de pintors com Guido Reni i, sobretot, els napolitans Massimo Stanzione i Bernardo Cavallino. L'ús d'arquitectures de marcat classicisme proporciona la base fonamental per datar les teles a l'entorn del 1640. J.Y.

Andrea Vaccaro
(Nàpols, 1604-1670)

Trobada de Tobies amb l'arcàngel Rafael
Cap a 1640
MNAC/MAC 24177

Viladomat va pintar entre el 1722 i el 1724, un cop finalitzada la Guerra de Successió, la sèrie de vint teles dedicades a sant Francesc d'Assís que decoraven el claustre major del convent gran de Sant Francesc de Barcelona, situat al costat de la muralla de mar. Els quadres van estar al lloc d'origen fins a la invasió napoleònica; després van romandre sota la custòdia de la que és avui Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi fins que es van dipositar al Museu el 1906. És l'únic cicle pictòric de la vida d'un sant que es conserva íntegre en un museu.

El programa iconogràfic, que com era habitual il·lustrava les virtuts i els episodis més destacats del fundador de la congregació des del seu naixement fins a la seva mort, s'inspira en les *Floretes de sant Francesc*, un relat d'autor anònim escrit entre els segles XIII i XIV. Francesc, com l'*alter Cristus* i amb una efígie que segueix el prototipus que descriuen les fonts literàries franciscanes, és el protagonista de totes les escenes, ja siguin interiors o exteriors, urbanes o rurals, aquestes darreres inspirades en les comarques veïnes del litoral barcelonès. Els limitats recursos de què disposava Viladomat a la Catalunya del primer terç del segle XVIII expliquen la reduïda i monòtona gamma cromàtica, a més de la precària qualitat dels pigments. Però, amb tot, el conjunt, que mostra la societat del moment, conté també tots els elements de la pintura monàstica del barroc peninsular, i el seu contingut argumental s'aproxima fins i tot a Francisco de Zurbarán. M.M.C.

Dipòsit de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, 1902; ingrés, 1906

Antoni Viladomat
(Barcelona, 1678-1755)

Un boig estén la capa perquè hi passi per sobre sant Francesc nen
1722-1724

MNAC/MAC 11534

Bernat de Quintaval reparteix els seus béns als pobres
1722-1724

MNAC/MAC 11551

El conjunt de quatre teles que representen les Quatre estacions presenten un tema de llarga tradició en l'art occidental i que va ser molt del gust del segle XVIII. En la present sèrie, el cicle anual s'il·lustra a partir d'un argument optimista que inclou escenes de la realitat quotidiana, tant del món del treball com de l'oci, ambientades en la vida de la ciutat o del camp, a partir de les tasques pròpies del moment. Es tracta de composicions properes a l'escenografia teatral en les quals la perspectiva, la diagonal i la profunditat de l'espai hi tenen un paper important.

L'estiu descriu la gresca formada entre uns banyistes que xipollegen al costat d'un pòrtic, amb edificis d'arquitectura clàssica en la llunyania i embarcacions fondejades que descarreguen la seva mercaderia, un lloc que bé podria ser la porta de mar de Barcelona. *La tardor* situa la verema en una disposició de paisatge similar al de la serralada litoral a la zona del Maresme, alhora que la llum daurada del capvespre embolcalla l'alegria festiva d'un berenar de camperols. La factura coincideix totalment amb el quefer de Viladomat, motiu pel qual l'autoria no

La primavera
1730-1735
MNAC/MAC 24268

La tardor
1730-1735
MNAC/MAC 24279

presenta cap dubte, amb una cronologia que caldria aproximar a l'execució de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró.

Una sèrie sense parangó en la pintura catalana del moment, amb una especial atenció al paisatge, que és, potser, precursora de l'interès per aquest gènere que va sorgir en la centúria següent, sense oblidar la influència del pintor-escenògraf Ferdinando Galli «Bibbiena», amb el qual Viladomat va col·laborar a la cort barcelonina de l'arxiduc Carles d'Àustria. M.M.C.

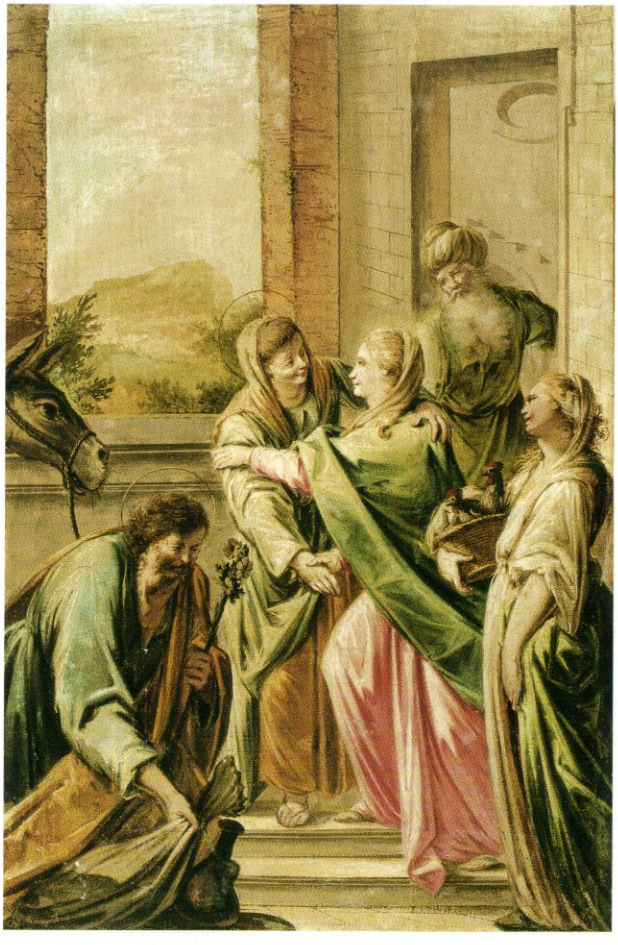
Antoni Viladomat
(Barcelona, 1678-1755)

L'estiu
1730-1735
MNAC/MAC 24277

L'hivern
1730-1735
MNAC/MAC 24267

El 1778 el rei Carles III va promulgar el decret de lliure comerç amb les colònies espanyoles d'Amèrica, punt d'inflexió per a la burgesia catalana, que es va convertir en la classe emergent a l'últim quart del segle XVIII. Part dels beneficis guanyats en la indústria i el comerç foren invertits en la construcció i decoració de cases pròpies. Una cambra noble d'una d'aquestes cases, segurament dels voltants de Barcelona, era embellida per la sèrie pictòrica dedicada a la vida de la Mare de Déu, de la qual ara comentem un parell d'obres. La sèrie completa era de disset teles, dotze de les quals es conserven al Museu. Santiago Alcolea Gil, el 1987, va donar a conèixer les pintures, obres indiscutibles de Francesc Pla, més conegut com «el Vigatà», un dels artistes més sol·licitats a l'hora de pintar els interiors de mansions de la burgesia catalana. El seu estil és rupturista respecte dels criteris de l'academicisme de l'època, ja que ofereix una pinzellada solta, ràpida i enèrgica, i una pintura de gust amable pròxima al rococó.

Visitació
Cap a 1780
MNAC 202171



La *Visitació* narra la visita que féu Maria a la seva cosina Isabel, i inclou detalls de caràcter popular que donen versemblança a l'escena, com ara el sarró i la cantimplora que porta sant Josep, al costat de l'ase, i el cistell amb gallines que duu la criada. I *La casa de Natzaret* explica una jornada quotidiana en la vida de la Sagrada Família: sant Josep i Jesús Infant treballant a la fusteria, i Maria ocupada en tasques domèstiques, enmig de l'harmonia simbolitzada per cinc àngels, dos dels quals toquen instruments musicals. J.Y.

Francesc Pla, dit «el Vigatà»
(Vic, 1743 – Barcelona, 1805)

La casa de Natzaret
Cap a 1780
MNAC 202174

El llegat Cambó

La col·lecció de quadres que configuren el llegat Cambó és un conjunt de pintura sense precedents a Catalunya, un repertori amb identitat pròpia que abraça la història de la pintura europea des del segle XIV fins al començament del segle XIX. Són obres que parlen de la perfecció del *Quattrocento* italià, de la sensualitat dels grans mestres venecians del *Cinquecento*, de l'auge econòmic dels Països Baixos als segles XVI i XVII, sense oblidar la grandesa del Segle d'Or espanyol, fins arribar a la plenitud del rococó europeu. Es tracta de l'aportació desinteressada de més valor que el Museu Nacional d'Art de Catalunya ha rebut al llarg de la seva història, i que ha enriquit com cap altra els fons de Renaixement i barroc. Francesc Cambó, nascut a Verges el 1876 i mort a Buenos Aires el 1947, va programar la seva col·lecció amb visió de futur, més enllà del gust i del plaer personals. El mecenes va tenir un plantejament ambiciós de llarg abast i d'esperit generós, un col·leccionisme que es proposava incrementar el patrimoni públic. Així doncs, va voler reunir una selecció de pintura dels grans mestres que servís de complement a les sèries medievals, que omplís els buits del Museu de Barcelona, un museu que amb el temps s'havia de convertir en Museu Nacional d'Art de Catalunya i al qual volia donar la mateixa condició d'universal que a la seva terra natal. En efecte, per aconseguir-ho, Cambó va posar tots els seus mitjans i va invertir gran part de la seva fortuna, basant-se en el seu instint refinat i en l'orientació d'experts com ara Wilhem von Bode, Bernard Berenson, Adolfo Venturi i Joaquim Folch i Torres. En el seu interès obstinat per aconseguir peces de primer ordre, no va dubtar a contactar amb tot el mercat de l'art internacional, des de Berlín fins a Nova York, passant per Venècia, Zuric, París i Londres. En algun cas, va elaborar un sistema d'adquisicions sofisticat que li va permetre en un termini de temps inferior a una dècada, entre el 1927 i el 1936, configurar la gairebé totalitat de la seva col·lecció. D'una rellevància especial va ser l'estratègia que va enginyar per adquirir el grup de vint-i-set obres de

primitius italians, quasi la meitat de la col·lecció, a la subhasta pública que va tenir lloc a Berlín el 1929, el propietari de les quals era el francès Joseph Spiridon.

L'últim testament que el pròcer català va dictar a l'Argentina el 4 de novembre de 1946, va resultar un llegat de cinquanta obres per al Museu d'Art Antic de Barcelona. Quan va morir, el 30 d'abril de 1947, les peces destinades a Barcelona estaven disperses entre el Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausana, on s'havien dipositat per protegir-les durant la Guerra Mundial, el Museo del Prado de Madrid i la vil·la de Mon Repòs, residència de Cambó a Buenos Aires.

El desembre de 1954, els quadres que integraven el llegat Cambó de Barcelona ja estaven reunits al Palau Nacional de Montjuïc. La presentació al públic barceloní va tenir lloc l'octubre del 1955, tot coincidint amb la *III Bienal Hispanoamericana de Arte* de Barcelona. La capella de Santa Àgata va ser un marc incomparable per exposar les taules dels primitius italians, mentre que el Saló del Tinell va acollir la resta. El 1956 el llegat Cambó va quedar dipositat i exposat al Palau de la Virreina fins al 1985, any en què es va traslladar i exposar al Saló del Tron del Palau de Pedralbes, instal·lació que es va clausurar l'any següent. El 1987, i des del que era aleshores Museu d'Art de Catalunya, es va iniciar un nou projecte per restaurar i estudiar la col·lecció amb vista a exposar tot el conjunt de seixanta peces que un dia havien pertangut a Francesc Cambó. Aquest procés va culminar amb exposicions sobre la totalitat de l'antiga col·lecció Cambó que van tenir lloc a Madrid i Barcelona entre l'octubre del 1990 i l'abril del 1991. A l'abril del 1997, amb motiu del cinquantè aniversari de la mort del donant, el Museu Nacional d'Art de Catalunya li va retre tribut exhibint el llegat Cambó, oficialment per primera vegada, a la seu del Palau Nacional de Montjuïc i d'aquesta manera va incorporar per sempre més als seus fons aquest preciós tresor.

El sentiment del *Quattrocento* florentí es manifesta en aquest frontal d'arca nupcial o *cassone*, que representa una al·legoria de clara intenció humanística, amb l'esment a personatges de l'antiguitat clàssica: *Les set Arts Liberals,* peça que forma parella amb *Les set Virtuts* (MNAC/MAC 64967), també del llegat Cambó. El 1940, Roberto Longhi va atribuir les obres al llavors desconegut mestre del *cassone* Adimari, o Mestre di Fucecchio, que avui s'identifica amb Giovanni di Ser Giovanni, dit «Lo Scheggia», germà petit de Masaccio. Tot i això, el 1990 Luciano Bellosi i Monica Folchi van creure que la taula de *Les set Virtuts*, de concepció més moderna, era obra del taller de «Lo Scheggia», i apuntaren que fou el seu fill, Anton Francesco dello «Scheggia», qui la va fer entre el 1465 i el 1470.

Giovanni di Ser Giovanni, dit «Lo Scheggia»
(San Giovanni in Valdarno, 1406 – Florència, 1486)
Les set Arts Liberals
Cap a 1460
MNAC/MAC 64968

La Mare de Déu, asseguda, subjecta un llibre amb la mà esquerra, i amb l'altra agafa l'Infant, dempeus damunt la seva falda; la parella està acompanyada per un àngel, que porta una flor a la mà, i per darrere hi ha un fons amb roses silvestres. El 1929, Oskar Fischel va atribuir la peça a un artista desconegut de Ferrara, seguidor de Piero della Francesca, dins l'òrbita de Francesco del Cossa o d'Ercole di Roberti. El 1990, Giovanni Romano atansava la pintura a redós de l'activitat de Francesco del Cossa, sense descartar altres possibilitats, com l'autor desconegut del *desco da parto* (safata pintada que en aquella època es regalava a les mares després del part) del Museum of Fine Arts de Boston, a l'anvers del qual hi ha representat un àngel de característiques molt semblants a l'Infant de la pintura que comentem. En tot cas, no hi ha dubte que es tracta d'una obra de l'àrea ferraresa de cap al 1460, ja que en aquella època i en aquell indret d'Itàlia van convergir l'estil del dibuix detallístic de Pisanello perfeccionat per Rogier van der Weyden, i l'estil realista ple de la lluminositat de Piero della Francesca. És una peça d'extrema qualitat que, malgrat la seva aparent fredor plàstica, presenta uns personatges que arriben a l'espectador per la seva gran versemblança. J.Y.

Les figures, emmarcades per una arquitectura de formes renaixentistes i amb fons de vegetació enjardinada, s'identifiquen mitjançant inscripcions i els seus atributs. Les *Arts Liberals* i les *Virtuts* estan acompanyades als peus per una figura que personifica les qualitats de cada disciplina o qualitat. D'esquerra a dreta, pel que fa a *Les set Arts Liberals*: la Lògica amb Aristòtil, l'Aritmètica amb Pitàgores, la Geometria amb Euclides, l'Astronomia amb Ptolomeu i el franciscà Roger Bacon, la Retòrica amb Ciceró, la Gramàtica amb Priscià, i la Música amb Tubal-caín; pel que fa a *Les set Virtuts*: la Fortalesa amb Hèrcules, la Justícia amb Trajà, la Caritat amb Marc Emili Escaure, la Fe amb Marc Atili Règul, l'Esperança amb Alexandre Magne, la Prudència amb Soló, i la Temperança amb Escipió l'Africà. J.Y.

Francesco del Cossa (?)
(Ferrara, cap a 1435 – Bolonya, 1478)
Mare de Déu amb el Nen Jesús i un àngel
Cap a 1460
MNAC/MAC 64971

La dama, arrogant i enigmàtica, es troba dempeus en una estança, en tres quarts en suau diagonal a l'esquerra, amb el rostre i la mirada cap a l'espectador. Porta un vestit de ric brocat púrpura amb mànigues amples i escot generós, mentre lluu al cap un pentinat blanc recollit que cau per l'esquena deixant pel davant els cabells obscurs al descobert. Una tela blanca li cobreix l'espatlla i part de l'avantbraç esquerres, mentre que amb l'índex esquerre assenyala el llibre obert sobre el tapís oriental que serveix de tapet a la taula que té al davant. Recolza la mà dreta en el pit i, amb un gest exquisit, introdueix l'índex en el cosset per indicar la profunditat del seu ésser. Darrere seu, a l'angle superior dret, hi penja una cortina verda nuada i, al costat oposat, una finestra s'obre a un paisatge banyat per la llum daurada d'un esplendorós *tramonto* venecià. No es coneix la identitat d'aquesta dona, que s'ha volgut identificar amb la poetessa Vittoria Colonna, o amb la seva amiga i contemporània Giulia Gonzaga, aquesta darrera, segons Vasari, retratada per Sebastiano del Piombo el 1530. Si bé els atributs de la dama podrien concordar amb qualsevol de les dues esmentades més amunt, la cronologia relativa a l'execució de la peça no afavoreix aquestes hipòtesis. El que sembla evident, sens dubte, és que es tracta d'una *mulier* docta, és a dir, una amant de les lletres. Sigui qui sigui, en el gest de les mans està deixant clara la riquesa i l'ambigüitat del seu saber: molt ric en les qualitats pròpies de les cortesanes cultes. M.M.C.

Aquesta bella obra és una rèplica, feta al taller de Tiziano, del *capolavoro* de 1515 que va figurar a la col·lecció Gonzaga de Màntua, a la de Carles I d'Anglaterra, a la del pintor Van Dyck, i que avui s'exhibeix al Musée du Louvre. El mateix prestigi té la que comentem, ja que en van ser propietaris els Imperiale i els Balbi de Gènova, Cristina de Suècia, els Azzolino, Odescalchi i Benedetto de Roma, i els Orléans de París. L'afer tractat és complex i permet diverses interpretacions, sense encertar a saber si és un doble retrat, una escena de gènere o una al·legoria. A principis del segle XVIII era descrita així: «Tiziano retratat per mateix amb la dona que estima vestida del natural amb els seus propis vestits i mig nua i Tiziano rere seu sostenint un mirall.» En realitat, el que s'hi veu és una jove endreçant-se els cabells, a punt d'aplicar-se el perfum, mentre un home (el seu amant?) li sosté dos miralls, un davant i l'altre darrere. Podria representar una *vanitas* amb la Bellesa contemplant-se al mirall mentre es dol de com és d'efímera la seva existència; si això és cert, el que sembla un argument eròtic tindria intenció moralitzadora. Altres propostes s'inclinen pel sonet de Petrarca *Il mio adversario*, que parla del triangle amorós entre l'estimada, el mirall i el seu amant; aquest darrer enveja el mirall perquè és el que rep la mirada de l'amant, i no ell. Sigui com sigui, la invenció va gaudir de fortuna des del començament –l'octogenari Giovanni Bellini, entre d'altres, la va reinterpretar– i enclou una extraordinària saviesa tècnica d'herència giorgionesca que evoluciona magistralment al servei de la bellesa. M.M.C.

Sebastiano del Piombo
(Venècia, cap a 1485 – Roma, 1547)
Vittoria Colonna (?)
1520-1525
MNAC/MAC 64984

Tiziano Vecellio i taller
(Pieve di Cadore, 1488/1490 – Venècia, 1576)
Noia davant el mirall
Posterior a 1515
MNAC/MAC 64985

Tant l'estil com l'argument, la tècnica, la manufactura, les mides i la procedència indiquen que ambdues pintures van néixer formant parella. En els dos casos l'acció té lloc en l'atmosfera carnavalesca que impregna una multitud formada per gent senzilla, dames elegants, nens, màscares, xerraires i firaires, autèntics protagonistes del que es representa. Veritables escenes de gènere sobre el Carnaval de Venècia, un esdeveniment anual que va fer de la ciutat de la llacuna estada obligatòria per als viatgers europeus de l'època. Són descripcions de l'ambient que va envoltar el pintor, ideades amb el mateix estímul que va inspirar el teatre de Carlo Goldoni i que desmitifica la societat del moment. Així doncs, el Carnaval és l'emblema d'una humanitat que renuncia a la pròpia identitat i l'oculta rere aparences efímeres.

El xarlatà
1756
MNAC/MAC 64988

En *El xarlatà,* la multitud assisteix a l'exhibició d'un hàbil personatge del carrer que entabana qui l'escolta, mentre que en *El minuet* són en teoria Pantalon i Colombina els que, acompanyats per altres màscares, dansen al jardí d'una vil·la de la terra ferma. Un estil anecdòtic narratiu que descriu amb aire festiu els costums i les tradicions dels venecians. I tot plegat enriquit per l'esplèndida mestria pictòrica dels Tiepolo, amb el seu maneig savi del color i l'enginyosa utilització de la llum, clara i transparent al cel, daurada en les arquitectures i que s'esmuny entre les ombres que envolten els personatges i la vegetació, una combinació que fa d'aquestes dues joies un espectacle exquisit replet de sentit de l'humor i d'ironia. M.M.C.

Giandomenico Tiepolo
(Venècia, 1727-1804)

El minuet
1756
MNAC/MAC 64989

La model fou l'esposa del gran mecenes d'artistes i erudits Thomas Howard, segon comte d'Arundel, Earl Marshall de Jaume I i de Carles I d'Anglaterra; en suma, una figura de rellevància a la cort britànica. La parella pertanyia a la rara elit de la noblesa catòlica britànica. Rubens representa la dama en plena maduresa, sense afavorir-ne el físic i mostrant més caràcter que bellesa. Una prova de la fortalesa de temperament de Lady Aletheia és la voluntat de lluir ostentosament al pit una preuada joia de la família, la que porta el trigrama del nom de Crist, IHS, amb la qual cosa fa constar la seva fe religiosa. El retrat de bust llarg que comentem es va fer a Anvers el 1620, quan de pas en el seu camí cap a Itàlia, Milady va posar per Rubens per a un quadre de grup que es conserva a l'Alte Pinakothek de Munic i en el qual està acompanyada per l'ambaixador britànic, el seu gos, el seu nan i el seu bufó. La data de la visita coincideix amb la presència del jove Van Dyck al taller de Rubens i podria ser que el mestre hagués convidat el deixeble a intervenir en la pintura de Lady Aletheia, ja que, casualment, aquell mateix any i posteriorment a la trobada, Van Dyck va viatjar a Londres i hi va treballar per als Arundel. Efectivament, mentre que el rostre i la disposició general segueixen de prop el magisteri de Rubens, el tractament de l'encaix de l'escot i els canells, o el modelatge de les mans, posseeixen la mateixa factura que algunes obres que Van Dyck va fer a Anglaterra. M. M. C.

La parella amorosa d'edat desigual és un tema de llarga tradició a la cultura occidental, sobretot dins el món literari, encara que la seva aparició a les arts figuratives no arriba fins a l'últim quart del segle XV, i assoleix una notable difusió a la primera meitat del segle XVI, molt especialment a Alemanya i Flandes. Es tracta d'una iconografia que presenta la dona com un ésser perillós, generador de pecat, d'humiliació, de perdició i de mort. Són temes provinents del repertori medieval, que es reformulen i es multipliquen.

La pintura que comentem està signada i datada en el revers de la taula, i també inclou el distintiu de l'artista al costat del braç de la noia, un petit drac amb les ales cap dalt. Un quadre de mida petita i format vertical que mostra la parella sola, de tres quarts, sobre un fons llis i sense un fons que indiqui el lloc on es troben. L'escena descriu el robatori de què és objecte un vell imprudent que perd el món de vista a causa dels encants femenins. La noia s'aprofita que el vell està concentrat en l'abraçada per sostreure-li la bossa amb gran facilitat, tot llençant un riure de satisfacció. Les parelles amoroses desiguals foren uns dels arguments predilectes de la pintura de Lucas Cranach, ja que li permetien posar èmfasi en el vessant moralitzador; Cranach fou amic de Martí Luter i intèrpret de la nova iconografia reformista. J.Y.

Peter Paulus Rubens
(Siegen, 1577 – Anvers, 1640)
Lady Aletheia Talbot, comtessa d'Arundel
1620
MNAC/MAC 65001

Lucas Cranach, «el Vell»
(Kronach, 1472 – Weimar, 1553)
Parella amorosa desigual
1517
MNAC/MAC 65012

El cavaller, amb el cap dreçat i posa arrogant, està assegut en un bloc de pedra al costat d'una font en què beu el seu cavall, la brida del qual subjecta de manera relaxada amb la mà dreta. El seu vestit és vermell, adornat amb coll i punys blancs arrissats i exhibeix un collar o cadena d'or al pit, mentre que un xal de seda crua descendeix en diagonal a tall de banda i es nua per sota del maluc. Al costat de la banda, l'*abbé* descansa la mà esquerra en el pom del sabre. Calça botes altes de cuir marró que li cobreixen el genoll, a joc amb els guants, i lluu un capell extremat amb plomes d'estruç del mateix to i un llaç vermell. Darrere seu la silueta torrada del cavall es retalla sobre el blau del cel. El personatge vesteix «a l'espanyola», una expressió que apareix en els textos francesos del segle XVIII per designar un abillament pintoresc de fantasia i que res tenia a veure amb la moda espanyola del moment. En realitat, es tractava de vestits a l'estil francès de l'època d'Enric IV i de Lluís XIII, amb una font d'inspiració que calia cercar en el vestuari que va pintar Rubens per a la Galeria de Maria de Mèdici del palau del Louvre.

Fragonard, que va ser un dels epígons del rococó francès, se'n va anar a Itàlia quan tenia vint anys acompanyat del seu mecenes i amic Jean-Claude Richard, l'*abbé* de Saint-Non, i aquest retrat podria ser un fruit esplèndid d'aquella experiència. Es tracta d'una tela que posseeix l'estil típic que va definir l'artista com un virtuós de la rapidesa, amb tocs de matèria lleugera i lluminosa, signes eloqüents de la pintura del gest, a la gran manera del mestre en el seu millor moment. M.M.C.

Presentada al *Salon du Louvre* del 1761, l'obra mostra el retrat d'un amic íntim de l'artista, que va exercir de notari a París del 1731 al 1775. Apareix assegut en una cadira girada del revés, amb el braç dret recolzat al respatller i sostenint a la mà esquerra un llibre entreobert, que està marcat amb punts en diverses pàgines. Vesteix bata de brocat blau i porta un mocador nuat graciosament al cap, mentre mira l'espectador amb desvergonyiment. El seu físic deixa veure una grassor de carns toves que no amaga el pas dels anys. Tanmateix, els ulls revelen agudesa i la mirada intel·ligent que denota alguna cosa més que l'aparat de l'abillament. La representació, gens convencional, respira sinceritat i no concorda amb la categoria poètica en ús del gust rococó. Un retrat psicològic i intimista que menysprea l'afalagament en favor d'una desimboltura que gairebé es podria qualificar d'insolent, i que és alhora una anàlisi de la relació pintor-model, sense que s'hagi d'oblidar el vincle d'amistat que unia el retratista amb el retratat. Així doncs, aquest delicat pastel figura entre les millors obres del seu autor, un artífex innovador del retrat del segle XVIII. M.M.C.

Jean-Honoré Fragonard
(Grasse, 1732 – París, 1806)
Jean-Claude Richard, l'abbé de Saint-Non, vestit «a l'espanyola»
Cap a 1769
MNAC/MAC 65010

Maurice Quentin de la Tour
(Saint-Quentin, 1704-1788)
Pierre-Louis Laideguive
Cap a 1761
MNAC/MAC 65009

Els temes mitològics, tot i que estranys, es poden trobar en la producció de Goya. Aquesta escena s'associa amb la faula de Cupido i Psique a tall d'al·legoria de l'Amor. D'altra banda, la majoria d'estudis assenyalen un paral·lelisme entre la model que personifica Psique i la que va posar per a les dues *majas*, encara que sembla millor apuntar la similitud amb la marquesa de Lazán pintada per Goya el 1804. Com a font d'inspiració per a la composició cal assenyalar una tela que va figurar a les col·leccions reials madrilenyes des del 1571 i l'influx de la qual es va manifestar en aquesta. Es tracta del *Tarquini i Lucrècia*, un episodi d'alcova de dimensions semblants que Tiziano va pintar per a Felip II i que va ser un dels quadres predilectes de Josep Bonaparte, sortit d'Espanya amb el seu equipatge. Goya, que coneixia aquesta meravellosa invenció del venecià, la va prendre com a punt de partida per arribar a la que comentem: va substituir la violència de Tarquini i el temor de Lucrècia per la tendresa de Cupido i el desig de Psique. Una tela de gust eròtic amb fragments pictòrics excepcionals, com ara la gasa vaporosa que transparenta els pits de la jove, el maneig dels daurats o el joc de la llum, vibrant en el rostre i la penombra tènue a la capçalera del llit, a més d'altres subtileses pròpies del pinzell del geni de Fuendetodos. M.M.C.

Francisco de Goya
(Fuendetodos, 1746 – Bordeus, 1828)
Al·legoria de l'Amor, Cupido i Psique (?)
1798-1805
MNAC/MAC 64996

La Col·lecció Thyssen-Bornemisza

La selecció de peces dipositades al MNAC pel Museo Thyssen-Bornemisza agrupa un conjunt de pintura i escultura que presenta una visió global de l'art europeu des del gòtic fins al rococó. Una mostra que a més de reflectir els gustos de la família Thyssen-Bornemisza, no és aliena als vincles entre els corrents artístics medievals de Catalunya i Itàlia, ni tampoc a un estil com el de la pintura europea septentrional, que va deixar la seva empremta en l'art català.

Entre les peces d'escultura destaquen el *Crist mort*, en fusta policromada, de la primera meitat del segle XIII, la *Mare de Déu amb el Nen* procedent de Sioneviller (França), feta als tallers de la catedral de Reims a la segona meitat del segle XIII, i ja en el *Quattrocento*, la parella d'*Àngels* de terra cuita vidrada en blanc i blau, del taller dels Della Robbia, propietat de la baronessa Carmen Thyssen-Bornemisza.

Entre les pintures italianes del *Trecento*, el gust arcaïtzant propi de la *maniera greca* aflora en el *Davallament* atribuït al Mestre de Forlì, i mentre que les taules de Pietro da Rimini i de Taddeo Gaddi són deutores de la lírica de Giotto, la de Bernardo Daddi combina fórmules sieneses i florentines. Ja en el *Quattrocento*, la *Mare de Déu i el Nen en el tron amb sis àngels* de Lorenzo Monaco i les taules de Bicci di Lorenzo continuen en l'òrbita de la tradició tardogòtica, tot i que sobresurt per sobre de totes la serena bellesa de la *Mare de Déu de la Humilitat* de Fra Angelico, un *capolavoro* en què aflora el sentiment humanista del Renaixement. I si la *Santa Clara* i la *Santa Caterina* de Francesco del Cossa porten el segell peculiar de Ferrara, la *Nativitat* de Bernardino Butinone respira l'atmosfera de Leonardo.

Ja en el *Cinquecento*, tant la *Sacra Conversazione* del venecià Pietro degli Ingannati, seguidor de les fórmules bellinianes, com la *Lapidació de sant Esteve* de Dosso i Battista Dossi, i les tauletes del Pseudo-Boccaccino, amb nexes de leonardisme i giorgionisme, integren el paisatge en les escenes com a part de l'argument principal. D'altra banda, la *Mare de Déu amb el Nen* i el *Retrat d'Antonio Anselmi* tenen la modernitat innovadora de Tiziano.

A Bolonya, en acabar el segle i començar el *Seicento*, Ludovico Carracci va dirigir l'Accademia degli Incamminati, lloc on es va practicar un quefer que impregna la *Presentació del Nen al Temple*. Giovanni Francesco Romanelli, deixeble i col·laborador de Pietro da Cortona a Roma, es va interessar pel paisatge i va utilitzar la frescor del color del seu mestre en el *Retorn d'Egipte* que pertany a la baronessa Carmen Thyssen-Bornemisza. Però la pintura del barroc troba la seva grandesa en la *Mare de Déu i el Nen amb santa Isabel i sant Joanet* de Rubens, una tela que lluu l'estil del mestre d'Anvers. Als Països Baixos del nord, els paisatgistes holandesos van plasmar la realitat tal qual, com en els *Velers* de Salomon Jacobz. van Ruysdael. La *Santa Marina* de Zurbarán, propietat de la baronessa Carmen Thyssen-Bornemisza, i l'estudi-retrat de *Mariana d'Àustria* del taller de Velázquez, deixen constància del Segle d'Or espanyol.

Del *Settecento* figuren nou teles italianes, com ara el *Sacrifici d'Isaac* de Piazzetta i el *Descans en la fugida a Egipte* de Pittoni, i dos dels millors talents del rococó venecià: Giambattista Tiepolo i el seu fill Giandomenico, protagonistes i epígons de la glòria de la ciutat de la llacuna. Però al llarg del segle també hi va haver una pintura intimista, i fins i tot social, com ara la *Noia cosint* d'Amorosi o els *Tres captaires* de Ceruti, sense oblidar la *vedutta* de Canaletto.

I finalment, els fons de pintura septentrional permeten explicar l'evolució de l'escola centreeuropea durant el primer terç del segle XVI en els dominis de Carles V, alhora que clouen el discurs de la col·lecció que configura el dipòsit del Museo Thyssen-Bornemisza al MNAC. Destaquen també retrats de Huber, Wertinger, Mielich i Cranach, i peces religioses com la *Pietat* d'Apt, la *Crucifixió* i *Crist als Llimbs* d'un mestre anònim, l'*Adoració dels Reis* del Mestre de l'Adoració Thyssen i la *Mare de Déu i l'àngel de l'Anunciació* de Bernhard Striegel, amb els relleus escultòrics de sant Pau Ermità i sant Antoni Abat al revers, obra de Christoph Scheller.

La Mare de Déu, asseguda amb el Nen dempeus sobre la falda, vesteix túnica vermella i mantell blau, sosté un gerro amb roses i un lliri amb la mà dreta, i ostenta al cap un nimbe daurat enorme amb la inscripció AVE MARIA GRATIA PLENA. L'Infant, amb roba rosada i cinturó blau cel, dun una flor de lliri a la mà esquerra, descansa el braç dret sobre l'espatlla de la seva mare fins tocar-li la galta, i en el nimbe porta l'epigrafia ALFA / OM(ega). Un tron els acull, envoltats de cinc àngels, tres dels quals subjecten un cortinatge sumptuós a manera de baldaquí que cobreix el fons, mentre els altres dos seuen als peus de la Mare de Déu amb instruments musicals, concretament un orgue portàtil i un llaüt. Es tracta d'una taula que ha estat identificada amb l'obra descrita per Vasari el 1568, llavors propietat de la família dels Gondi a la seva casa de Florència, i probablement formava part d'un tríptic, ara desmembrat. El 1857 figurava a la col·lecció del rei Leopold I de Bèlgica. El 1909, Adolfo Venturi la va atribuir a Fra Angelico, una opinió generalment acceptada per la historiografia. Quant a la cronologia, l'obra se situaria entre el tabernacle del gremi dels Teixidors (o *Linaioli*) del 1433 i el *Plany pel Crist mort* del Museo di San Marco (Florència), del 1436, amb altres detalls de la *Coronació de la Mare de Déu* del Musée du Louvre, del 1434-1435. J.Y.

Dins un tabernacle amb arc apuntat, decorat amb motius vegetals en relleu, hi ha representats la Mare de Déu i el Nen. Maria està asseguda en un tron que s'alça sobre un pedestal i subjecta el Nen, que és dempeus a la seva falda fent l'acció de beneir amb la mà. La Mare de Déu porta un mantell i el Nen una túnica, amb sengles brodats a les vores dels vestits. Darrere seu hi ha sis àngels, distribuïts simètricament a cada costat, que duen encensers. Tots els personatges ostenten nimbes daurats al cap. La composició de l'escena és senzilla, i mostra una fusió de la tradició pictòrica sienesa i florentina, pròpia de l'estil de Lorenzo Monaco, monjo camaldulenc del convent de Santa Maria degli Angeli de Florència que va exercir gran influència sobre l'obra de Fra Angelico. L'atribució va ser feta per Roberto Longhi el 1956, i la cronologia de l'obra se situa entre el 1415, data de la *Mare de Déu* de l'església de San Ermete a Pisa, i el 1420, data de l'execució de l'*Epifania* de la Galleria degli Uffizi de Florència. Sens dubte, es tracta de la taula central d'un políptic, que el 1975 Miklós Boskovits va intentar reconstruir de forma parcial amb un *Sant Francesc* de col·lecció particular florentina a l'esquerra, i l'*Epifania* del Museu Narodowe de Poznan a la dreta. J.Y.

Giovanni da Fiesole, dit «Fra Angelico»
(Vicchio de Mugello, cap a 1395/1400 – Roma, 1455)
Mare de Déu de la Humilitat
Cap a 1433-1435
MNAC 212817

Piero di Giovanni, dit «Lorenzo Monaco»
(Siena [?], cap a 1370 – Florència, cap a 1425)
Mare de Déu i el Nen en el tron amb sis àngels
1415-1420
MNAC 212808

Conjunt format per dues taules, l'anvers de les quals està treballat en pintura i el revers, en escultura. Tot i que actualment tingui aparença de díptic, originalment degueren ser les portes d'un petit retaule, amb un compartiment o figura central avui desaparegut. La part pictòrica representa l'escena de l'*Anunciació*. A la taula esquerra apareix la Mare de Déu en el moment que accepta el missatge de l'arcàngel, i l'Esperit Sant, en forma de colom, baixa sobre Maria: el misteri de l'Encarnació. La Mare de Déu, amb les mans creuades sobre el pit, en actitud submisa, i un enorme nimbe daurat, és sorpresa enmig d'una lectura, tal com s'intueix pel llibre que apareix sobre el banc al seu costat. L'acció transcorre en una cambra molt austera: al fons, rere la cortina, hi ha un llit i una finestra que mostra la vista d'una població i els paisatges de l'entorn. A la taula dreta, l'arcàngel sant Gabriel està representat dempeus, amb el bastó, una vestimenta de plecs arremolinats que accentuen el moviment, i el filacteri sobre el cap amb les paraules inicials del seu missatge.

La pintura s'atribueix a Strigel, artista que segueix la millor tradició de l'art flamenc, i que és autor del retaule major de la Klosterkirche de Blaubeuren i de retrats de l'emperador Maximilià d'Habsburg. Pel que fa a l'escultura, d'una banda hi ha el relleu de sant Pau Ermità, i de l'altra sant Antoni Abat assegut i envoltat d'animals, peces atribuïdes a un col·laborador de Strigel anomenat Scheller, tot i que també s'ha parlat de l'escultor Hans Thoman. J.Y.

Una dona vestida de negre, amb el cap cobert per un mocador blanc amb unes línies blaves, apareix asseguda en una cadira de cuir clavetejat amb coronament d'esferes metàl·liques. Les úniques parts del cos que ensenya són el rostre i les mans, les quals té agafades, i porta un anell amb una maragda en el dit polze de la mà esquerra, un signe que indica el seu estatus benestant. El cap, lleugerament inclinat cap a l'esquerra, queda emmarcat pel mocador. El fons, de tons blaus i verds, mostra l'interior d'una cambra amb decoració austera, però molt realista, fet que realça el volum de la persona retratada. A la part superior del quadre hi ha una inscripció: MEINES ALTERS IM 57 JAR ['a la meva edat de 57 anys']. L'obra està signada i datada a la part lateral esquerra, a mitja altura, amb el monograma de l'artista, H.M., i la data, «1539». La peça fa parella amb el retrat d'un home madur, també assegut, que es conserva en una col·lecció particular dipositada a la Fundació Huis Bergh de S-Heerenberg (Holanda), atribuïda al mateix pintor. Els retrats de Mielich, el deixeble més destacat d'Albrecht Altdorfer, van ser molt apreciats per les classes dirigents de Baviera, sobretot de la ciutat de Munic. J.Y.

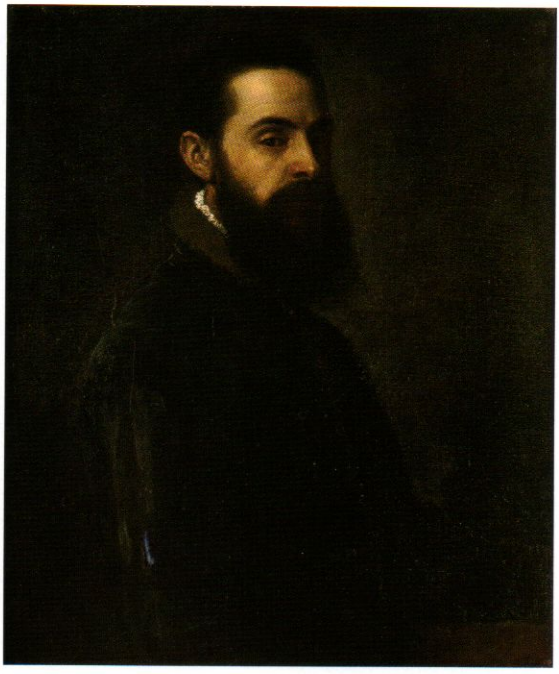
Bernhard Strigel
(Memmingen, 1460-1528)
Anunciació
Cap a 1515-1520
MNAC 212818/2

Hans Mielich
(documentat a Baviera, 1516-1573)
Retrat d'una dona de 57 anys
1539
MNAC 212826

De mirada directa, reservada i segur de si mateix, tot i que sense arrogància, el cavaller descansa el braç esquerre sobre una taula avui desapareguda a causa d'una retallada que va patir el quadre en el passat. Vestit de negre, el blanc de la gorgera, el marró de la pell del rivet que l'envolta i les carnacions del rostre il·luminat, són l'única nota de color que destaca de la gamma fosca que inunda el quadre. Una inscripció al dors de la tela identifica el retratat amb Antonio Anselmi a l'edat de 38 anys. Es tracta de l'intel·lectual i poeta bolonyès nascut el 1512 i mort cap al 1558 que va estar deu anys al servei del cardenal Pietro Bembo, després de la mort del qual va passar al de l'arquebisbe Ludovico Beccadelli, antic tutor del nét de Pau III, Rannunzio Farnese, que Tiziano va retratar quan era nen. Anselmi era un personatge molt ben relacionat amb figures literàries de la seva època, entre les quals es comptava l'escriptor i amic íntim de Tiziano Pietro Aretino, amb qui va mantenir una extensa correspondència. Si bé la mutilació de la tela va afectar-ne els quatre costats, la part que avui es conserva està en bon estat, la qual cosa permet apreciar de manera digna el magnífic quefer retratístic del mestre de Cadore. M.M.C.

L'escena mostra un passatge de l'evangeli de sant Lluc (2:22-38) en el qual s'explica que Maria i Josep, després del naixement de Jesús, van anar a Jerusalem a oferir el seu primogènit al Temple, tal com indicava la llei mosaica. La Mare de Déu, amb el Nen als braços, ocupa el centre de la composició. Darrere seu hi ha sant Josep, representat com un home madur, calb i amb barba. El sacerdot del Temple és Simeó, amb llarga barba blanca i cobert amb un mantell, allargant els braços cap al Nen; l'Esperit Sant li havia revelat que no moriria sense veure el Messies. Al marge dret també apareix la profetessa Anna, d'edat molt avançada, que sosté una làpida amb una inscripció. L'escena conté altres personatges, un dels quals porta dues tórtores com a ofrena que es feia en ocasions d'aquesta mena. En el darrer terme del quadre s'observa la ciutat. Al fons es veu l'espai arquitectònic del Temple, d'inspiració clàssica, molt del gust que propugnava l'Accademia degli Incamminati, una institució creada cap al 1585-1586 per la nissaga dels Carracci (Ludovico i els seus cosins Agostino i Annibale), sorgida en el seu taller de Bolonya i que va ser dirigida per Ludovico Carracci fins a la seva mort. L'obra es relaciona amb l'estada del pintor a Piacenza (entre el 1605 i el 1609), i amb el *Naixement de la Mare de Déu* que va executar per a la catedral, avui al Palau Episcopal, de l'esmentada ciutat de la regió de l'Emília Romanya. J.Y.

Tiziano Vecellio
(Pieve di Cadore, 1488/1490 – Venècia, 1576)
Retrat d'Antonio Anselmi
Cap a 1550
MNAC 212840



Ludovico Carracci
(Bolonya, 1555-1619)
Presentació del Nen al Temple
Cap a 1605
MNAC 212845

La Mare de Déu, vestida de vermell amb el Nen a la falda, seu a terra i al seu costat apareix san Joanet sobre un xai, el morro del qual Jesús està amanyagant. Isabel, per darrere, s'inclina cap al grup davant una arquitectura d'ordre clàssic que s'obre a un cel amb núvols. L'escena, que aplega la Sagrada Família amb santa Isabel i sant Joanet, il·lustra un tema apòcrif que es remunta al segle XIII, donat a conèixer a través del text del Pseudo-Bonaventura *Meditationes Vitae Christi*, en el qual es narra una visita que va reunir Jesús amb el seu cosí Joan a casa d'Isabel i Zacaries. L'assumpte, que permetia la inclusió del nu infantil en un tema sacre, va ser molt del gust dels pintors florentins del Renaixement. En aquest sentit, cal esmentar una pintura de Rafael coneguda com *La perla*, conservada al Museo del Prado, que va poder servir a Rubens de font d'inspiració. Una taula que era propietat de la família Gonzaga quan el mestre d'Anvers va residir a la cort de Màntua.

La tela que comentem, pintada cap al 1618, presenta una invenció rubeniana molt estesa, i se'n coneixen còpies i rèpliques, però aquesta versió, tot i que és de manufactura desigual, es considera autògrafa i una de les millors. Es tracta d'una composició religiosa que més aviat degué tenir una finalitat domèstica abans que litúrgica i de la qual es van obrir moltes estampes sota la direcció de Rubens, que van permetre'n la difusió i que van fer que es convertís en una obra molt popular. M.M.C.

Peter Paulus Rubens
(Siegen, 1577 – Anvers, 1640)
Mare de Déu i el Nen amb santa Isabel i sant Joanet
Cap a 1618
MNAC 212847

L'assumpte representat, molt car al pintor, immortalitza el clima festiu que impregnava la dàrsena de Sant Marc a Venècia el dia de la *Sensa* (Ascensió), una solemnitat que, juntament amb el Carnaval, constituïa un gran esdeveniment per als ciutadans venecians, ja que en un dia com aquell del 998 van derrotar els pirates dàlmates. Des de llavors, cada any i en record d'aquella victòria la Sereníssima República de Venècia es vestia de gala per celebrar el seu enllaç amb el mar Adriàtic. Com a símbol d'aquesta unió, el *dux* navegava, a bord de la seva embarcació oficial, el Bucentaure, des de la llacuna fins a mar obert i un cop allà, després de llençar un anell al mar, tenia lloc la cerimònia de les esposalles.

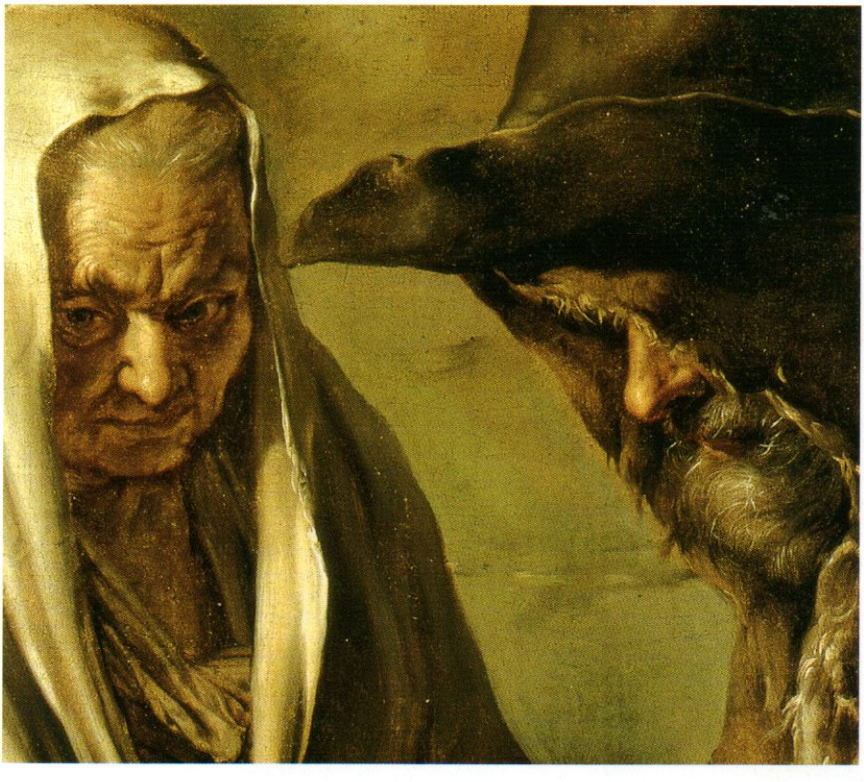
En aquesta escena apareix la galera del *dux* amb els seus quaranta rems i exquisidament empavesada de vermell, atracada a la dàrsena de Sant Marc davant el Palau Ducal després d'haver tornat de la singlada ritual. Mentre la multitud la rep al moll, l'acompanya un seguici d'embarcacions de tota mena, des de simples gòndoles de la classe mitjana fins a luxoses falues pertanyents a l'aristocràcia. La vista, presa des de dalt, comprèn el Palau Ducal, el *campanile* de Sant Marc i la Biblioteca Marciana i arriba fins a la Punta de la Dogana i la cúpula de Santa Maria della Salute al fons. Vaixells i personatges inunden l'atmosfera lluminosa, càlida i complaent que va caracteritzar el pintor, que va ser historiador i poeta de la seva pàtria natal. Són diverses les versions d'aquest mateix argument sortides del taller de l'artista i aquesta, l'autografia de la qual no presenta dubtes, s'identifica amb la que va pertànyer al col·leccionista britànic Henry Reveley (1737-1798). M.M.C.

Salomon Jacobsz. van Ruysdael, oncle de Jacob van Ruysdael i un dels grans mestres del paisatge holandès, va centrar el seu interès en les vistes d'aigües tranquil·les de l'interior, ja fossin estuaris fluvials, estanys o canals. Aquest medi aquàtic i principal font de la seva inspiració li permetia descriure fenòmens atmosfèrics als voltants de poblets riberencs que mostren la seva silueta davant un fons de cel, d'horitzó baix, ampli i envaït per núvols. Són autèntiques marines d'aigua dolça en què els arbres són substituïts pels vaixells ancorats a la riba i navegant en la broma llunyana. L'obra que comentem és un clar exemple del quefer de l'artista, la intenció única del qual és l'actractiu del paisatge en si mateix: un argument per al gaudi de la seva contemplació, un gènere pictòric que neix a l'Holanda del segle XVII i que s'anticipa al que es va practicar lluny d'allà en època posterior. M.M.C.

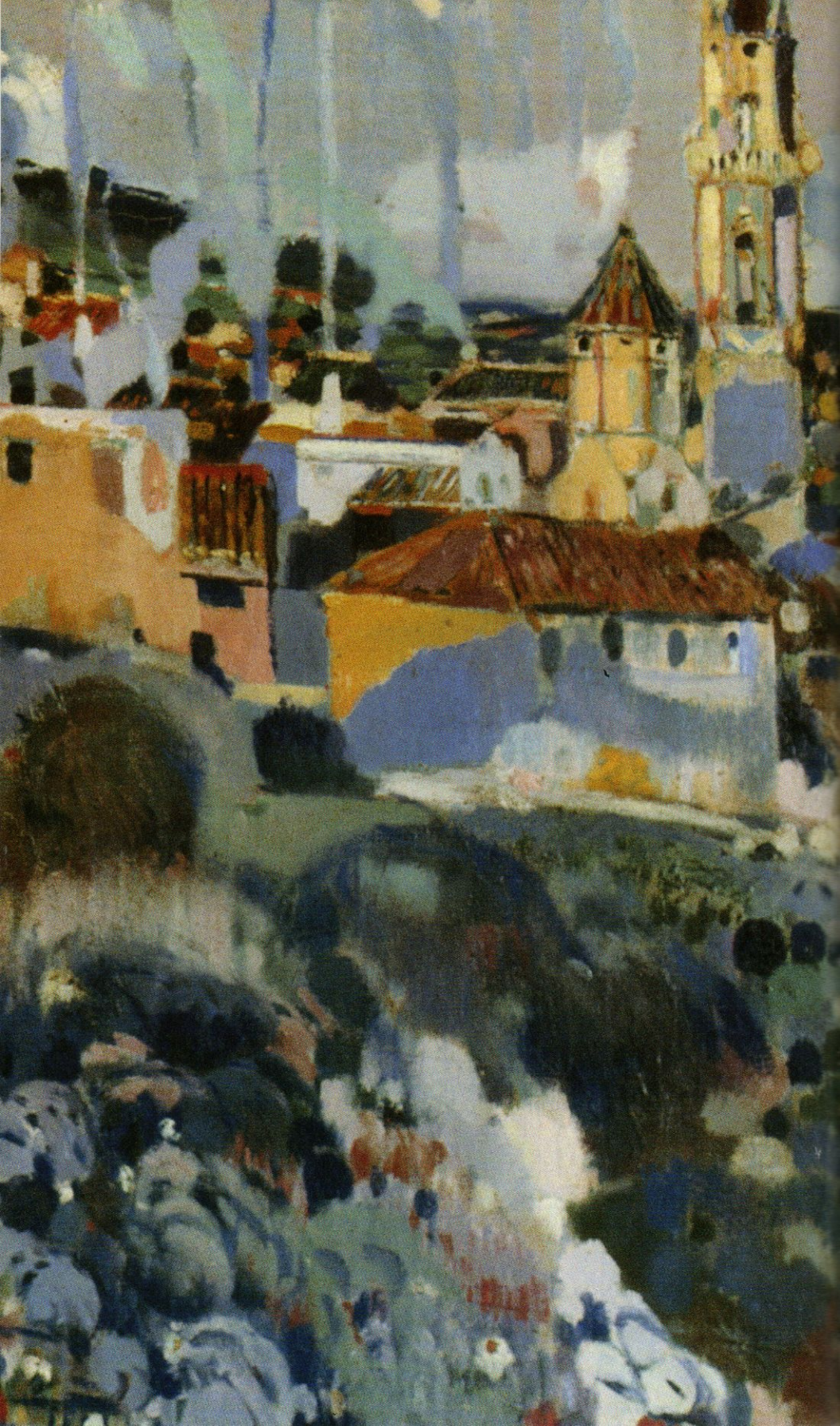
Giovanni Antonio Canal, dit «Canaletto»
(Venècia, 1697-1768)
Retorn del Bucentaure el dia de l'Ascensió
Cap a 1745-1750
MNAC 212851

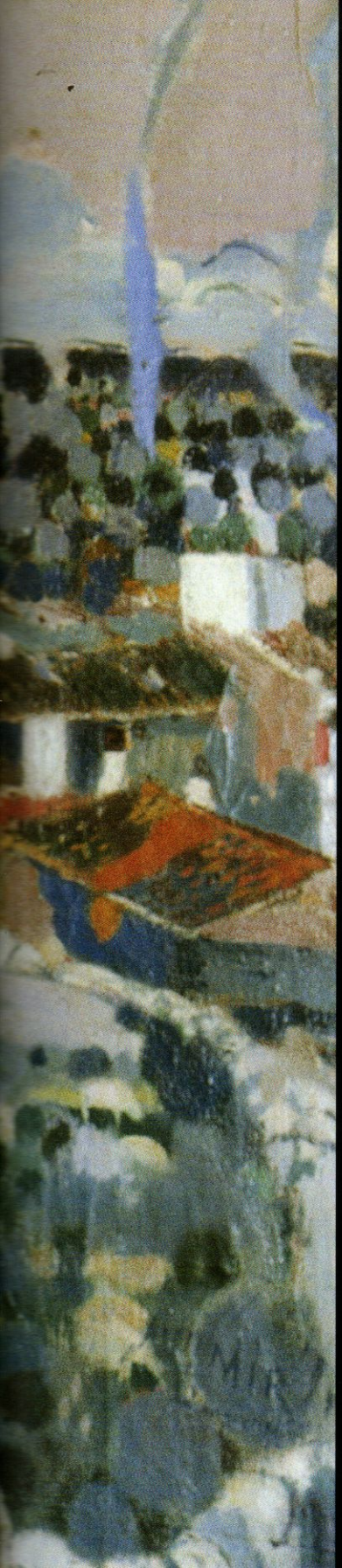
Salomon Jacobsz. van Ruysdael
(Naarden, 1600/1603 – Haarlem, 1670)
Velers al costat d'un poblet
1660
MNAC 212844

Tres personatges, dos homes i una dona d'edat molt avançada vestits amb parracs, posen amb aire absent al voltant d'una taula, enmig d'una gamma quasi monocroma d'ocres i grisos matisats per la llum que impregna l'estança buida. Ceruti va ser un artista enigmàtic que va voler representar les classes més castigades de la seva Llombardia natal i de l'àmbit del Vènet, persones comunes i infelices però reals. Les pintures de caràcter social encaixen bé amb les idees que van florir al llarg del segle XVIII arran de la Il·lustració, i tot i que, efectivament, són una protesta contra les condicions existents, també són una lliçó moral constructiva que eleva aquesta classe d'argument, és a dir, la pobresa com a estat espiritual, a la categoria artística. Així doncs, la mida de la tela, gairebé com la d'un quadre d'altar, i la monumentalitat de les figures, l'allunyen d'una simple obra de gènere, i és una creació que ofereix un argument nou i que delata el talent del seu autor, digne de figurar entre els grans pintors del *Settecento*. Una peça que a la seva excel·lent qualitat i bon estat de conservació cal afegir un pedigrí prestigiós, ja que va ser un encàrrec fet al pintor el 1736 pel col·leccionista i mariscal Von Schulenburg, que se la va endur a la seva mansió de Berlín. El quadre es va subhastar el 1775 a Londres juntament amb altres del militar germànic, i posteriorment, el 1975, va passar del mercat de l'art a ser propietat del baró Thyssen-Bornemisza. M.M.C.



Giacomo Ceruti, dit «Il Pitocchetto»
(Milà, 1698-1767)
Tres captaires
1736
MNAC 212852





Art modern

La col·lecció d'art modern

La col·lecció d'art modern del MNAC aplega el conjunt d'art català més important del país des dels inicis del segle XIX fins als anys 40 del segle XX, en un recorregut que comença amb els artistes que van seguir els postulats del neoclassicisme, el romanticisme i el realisme. Entre els neoclàssics destaquen el pintor Flaugier i l'escultor Campeny. Quant al romanticisme, sobresurten els pintors natzarens, que tracten preferentment el retrat, com ara Lorenzale, i, entre els paisatgistes, Lluís Rigalt, que inaugura la tradició del paisatgisme català, el qual tindrà continuïtat, ja en època del realisme, amb Ramon Martí Alsina, introductor a Catalunya de les idees de Courbet, i amb Joaquim Vayreda, fundador de l'Escola d'Olot, entre d'altres. Un capítol apart mereix Fortuny, el millor pintor espanyol del segle XIX després de Goya, que va triomfar internacionalment amb la pintura de gènere i que va apuntar plantejaments avançats en les seves darreres produccions. Hi són també presents els artistes que es van decantar cap al realisme anecdòtic com Romà Ribera, Francesc Miralles o Francesc Masriera, així com els luministes de l'Escola de Sitges, hereus de la tradició fortuniana. En escultura, els germans Vallmitjana són els millors representants de la tradició realista.

Un dels eixos vertebradors de les col·leccions d'art modern és el modernisme, moviment de gran importància artística i cultural a Catalunya. En pintura, el corrent que més s'hi identifica és el de caràcter renovador liderat per Casas i Rusiñol, que en les seves obres parisenques incorporen certs aspectes de l'impressionisme francès. Un altre corrent és el simbolista, representat per Riquer i Brull, entre d'altres. Igualment important és la presència d'artistes de la segona generació modernista, com Nonell, Pidelaserra, Canals, Anglada Camarasa, Raurich o Mir, que, ja entrat el segle XX, van portar la pintura catalana a un dels seus moments més àlgids. Així mateix hi són presents, tot i que de manera testimonial, artistes espanyols com Romero de Torres, Regoyos, Sorolla, Zuloaga o Gutiérrez Solana, i els francesos Boudin, Sisley i Rodin. Pel que fa a l'escultura modernista, cal destacar les creacions de Blay i Llimona, amb una clara influència de Rodin. La col·lecció d'arts decoratives modernistes mostra alguns conjunts excepcionals d'interiorisme de Puig i Cadafalch, Homar i Gaudí procedents, respectivament, de les cases Amatller, Lleó Morera i Batlló, del passeig de Gràcia de Barcelona; així com exemplars notoris d'arts de l'objecte en forja, ceràmica, vidrieria i joieria, sense oblidar els conjunts de mobiliari de Joan Busquets i d'altres artífexs destacats.

L'altre moviment àmpliament representat al MNAC és el noucentisme, que encarna la recerca de les essències pròpies i del mediterraneisme. En són representatives les composicions clàssiques de Torres-García i de Sunyer, amb vagues influències cezannianes, i els nus escultòrics de Clarà i Casanovas. Completen aquest moviment les escultures de Manolo Hugué i les pintures de Nogués, amb un marcat accent popular. Cap al 1917 apareix la segona generació de noucentistes, que, tot i ser crítics envers els primers noucentistes, van optar la majoria per seguir amb la tradició figurativa, i van fer una producció amb veu pròpia en el context del realisme internacional d'entreguerres. D'aquests artistes sobresurten, entre d'altres, Togores i Domingo. Així mateix, cal destacar la presència d'una de les millors obres primerenques de Dalí.

L'avantguarda, especialment en el vessant de l'escultura, està ben representada amb notables conjunts de Pau Gargallo, Juli González i Leandre Cristòfol.

La vida de Campeny va lligada a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, on va adquirir la sòlida formació que li va permetre esdevenir un destacat escultor neoclàssic i, més endavant, dedicar-se a l'ensenyament de l'escultura a la mateixa escola. Els divuit anys que va passar a Roma pensionat per la Junta de Comerç són decisius en la seva carrera, i molt especialment la relació que hi va tenir amb Antonio Canova, l'obra del qual va influenciar la seva producció artística. *Lucrècia*, una de les escultures de pensionat que l'autor va fer a Roma i possiblement la seva obra més destacada, va donar peu a una polèmica en ser considerada còpia d'una escultura antiga, fet desmentit per diversos testimonis. El 1833 Campeny va esculpir l'exemplar de marbre que es conserva a l'edifici de Llotja.

Campeny s'inspira en la història de Roma, concretament en Lucrècia, símbol de fidelitat, que es va clavar un punyal després de ser ultratjada. L'artista la representa amb rostre plàcid i actitud relaxada, asseguda en una cadira curul i vestida amb un vel de transparències marcades, gairebé com un nu, amb els plecs disposats harmònicament. Com és habitual en el neoclassicisme, Campeny representa la mort com un concepte abstracte, a través d'una figura de gran serenitat, sense dramatisme, amb la ferida i el punyal com a únics testimonis de violència, i remarcant el caràcter heroic del personatge. M.D.

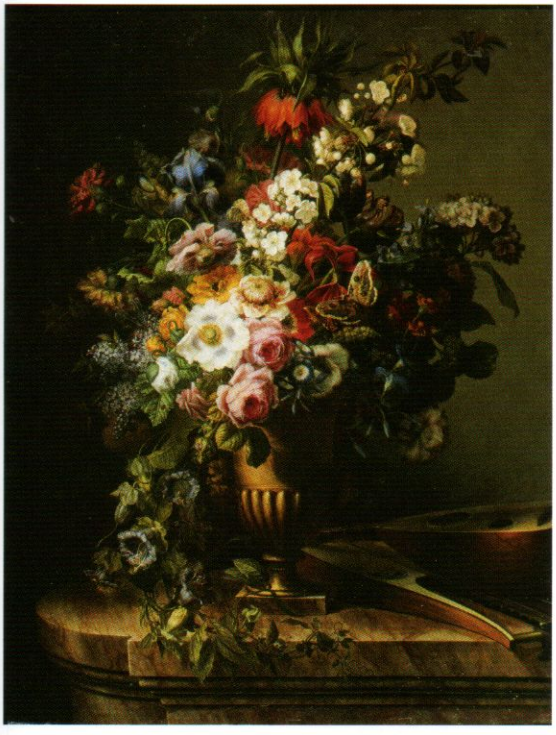
Després d'un període d'aprenentatge a l'escola de Llotja, Francesc Lacoma va obtenir una pensió per completar la seva formació a París al costat de Gerard van Spaendonck. En aquesta ciutat, que ja no abandonaria fins a la seva mort, va esdevenir un reconegut especialista del gènere de la natura morta. A banda, Lacoma va tenir un paper molt destacat en la recuperació d'una bona part dels béns artístics, fonamentalment pintures, que havien estat espoliats per les tropes napoleòniques durant la Guerra d'Independència espanyola. Gràcies a aquesta intervenció, el 1819 va aconseguir el títol de pintor de cambra del rei Ferran VII.

Tot i que *Gerro amb flors* va ser pintat a París el 1805, Lacoma va decidir ajornar-ne l'exposició pública fins al 1810, moment en què va ser exhibit al Saló d'aquell any i en el qual l'artista va obtenir una Medalla d'Or en reconeixement als seus mèrits.

La tela constitueix una de les manifestacions paradigmàtiques de l'activitat desplegada per Lacoma durant aquests anys de treball, i palesa l'ús d'un llenguatge figuratiu en què no falten ni les convencions, ni les fórmules estereotipades pròpies d'un gènere d'aquestes característiques. No obstant això, el resultat final és d'una extraordinària qualitat i una captivadora bellesa artística, fins al punt que, sense cap mena de dubte, l'obra pot ser considerada una de les millors peces d'aquest tipus que conserva el MNAC, d'un moment històric en què la temàtica de la natura morta entrava en una etapa de declivi progressiu. F.Q.C.

Dipòsit de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, 1902; ingrés, 1906

Damià Campeny
(Mataró, 1771 – Barcelona, 1855)
Lucrècia
Roma, 1803
MNAC/MAM 10665



Francesc Lacoma i Fontanet
(Barcelona, 1784 – París, 1849)
Gerro amb flors
París, 1805
MNAC/MAM 10440

Artista de la monarquia borbònica, López ocuparà el càrrec de pintor de cambra dels monarques espanyols des de Carles IV fins a Isabell II, però serà durant el regnat de Ferran VII quan assolirà una situació de privilegi, en convertir-se en l'artista més cobejat pel rei i per una part de la clientela aristocràtica madrilenya. Amb un llenguatge personal eclèctic i heterogeni, difícil de definir, però molt convincent pels seus brillants resultats plàstics, les produccions de Vicente López palesen una cultura visual rica que evoca, alhora, l'escola barroca valenciana i la tradició neoclàssica, de les quals es mostra deutor en moltes de les seves creacions. Però l'aspecte més definitori del seu estil és, sens dubte, la sòlida formació acadèmica, que es manifesta en la combinació perfecta d'aquells elements que configuren la pràctica academicista.

Aquest retrat de Pedro Gómez-Havela Labrador, marquès de Labrador, nascut a València el 1775, diplomàtic de carrera i ambaixador en diverses legacions diplomàtiques espanyoles, constitueix una expressió tardana d'una de les tipologies de retrat més característiques creades per Vicente López i que, malgrat tractar-se d'una fórmula repetida, tant va contribuir a convertir-lo en el gran retratista del seu temps. La posada en escena de l'obra segueix un estereotip en què la retòrica escenogràfica es fa particularment ostensible en les condecoracions que exhibeix el protagonista de la composició, entre les quals es distingeixen les bandes i creus dels ordes de Carles III i d'Isabel la Catòlica, a més del Toisó d'Or. F.Q.C.

Suñol va modelar aquesta figura del poeta florentí a Roma, on s'havia traslladat cap al 1860 per completar la seva formació artística i on va residir fins al 1875. Allí va formar part del grup d'artistes catalans de l'entorn del pintor Marià Fortuny. Posteriorment, va fixar la seva residència a Madrid, on esdevindria més conegut com a autor de diversos monuments. *Dant*, considerada l'obra més important de Suñol, va figurar a l'*Exposición Nacional de Bellas Artes* de Madrid del 1864, on va ser adquirida per l'Estat. La Diputació de Barcelona va encarregar a l'autor aquesta versió en bronze per decorar el Saló de Sessions.

L'èxit d'aquesta obra radica tant en el tema, que entronca amb el gust medievalista de l'època, com en l'originalitat del plantejament. La simplicitat formal i la forta expressivitat de la figura mostren la voluntat de Suñol de reduir a l'essencial la seva obra, i per aquesta raó rebutja la representació merament iconogràfica del personatge i opta per plasmar-lo en un moment de profunda reflexió. Plàsticament, tant pel que fa al tractament del rostre, fi i angulós, com a la indumentària de l'època, amb els plecs de la túnica molt ben repartits, es percep la influència de l'escultura florentina del Renaixement. Amb tot, cal destacar l'esperit moderadament romàntic que traspua aquesta escultura. M.D.

Vicente López
(València, 1772 – Madrid, 1850)
Retrat del marquès de Labrador
Madrid, cap a 1833-1834
MNAC/MAM 10280

Jeroni Suñol
(Barcelona, 1839 – Madrid, 1902)
Dant
Roma, 1864
MNAC/MAM 10528

El romanticisme, malgrat no gaudir d'una acusada personalitat a Catalunya, va donar alguns artistes de gran rellevància tant en el gènere del paisatge com en el del retrat. Entre tots ells destaca Rigalt, el qual, en tant que un dels paisatgistes més importants de l'art vuitcentista català en el seu vessant romàntic, interpreta la natura com un escenari capaç de despertar sentiments evocadors, tal com es manifesta de manera clara a *Ruïnes*.

En aquesta tela, una de les obres més conegudes de Rigalt, es pot copsar el seu fervor romàntic per l'arquitectura medieval, que, si bé ja era palès en els seus dibuixos des de feia temps, triga més a fer-se evident en pintures de gran envergadura. El pintor concedeix el protagonisme a tots els elements de la composició, com ara la presència destacada d'un celatge d'intensa tonalitat blava amb uns núvols d'estructura tupida que dificulten la irradiació de la llum solar. De tota manera, sembla del tot clar que Rigalt focalitza el seu interès en una església amb capçalera romànica que ocupa el primer terme de la composició, construcció que adquireix unes grans proporcions en comparació amb les de la figura situada a prop. D'altra banda, la presència d'un edifici en ruïnes envoltat de matolls, manifestació d'una naturalesa orgànica, és un dels temes tradicionals de l'estètica romàntica i un símbol del pas del temps, de la fugacitat de la vida humana i de la condició efímera de les seves obres. F.Q.C.

Mestre de Fortuny a Llotja i destacat representant del romanticisme a Catalunya, Claudi Lorenzale va protagonitzar, al costat d'altres pintors del seu temps, un intent de renovació de l'art català de mitjan segle XIX. En aquest impuls regenerador va tenir una importància cabdal el contacte amb l'estètica natzarena del grup de pintors alemanys establerts a Roma a principis del XIX i que Lorenzale va conèixer gràcies al viatge que, per iniciativa pròpia, va fer a aquesta ciutat en la dècada de 1830. Estimulat per un llenguatge fonamentat en la recuperació dels models italians anteriors a Rafael, Lorenzale va reformular i adaptar aquesta cultura figurativa a un contingut temàtic basat en episodis de la història de Catalunya, que va fer eclosió a partir del 1840.

No obstant això, serà el conreu del retrat, com el de la seva dona i fills que comentem, allò que més contribuirà a consolidar el prestigi del pintor. Aquest oli palesa tant l'assimilació de la nova sensibilitat romàntica com una influència dels valors socials i culturals burgesos. La idea de privacitat i la de la confortabilitat del nucli familiar entorn del seu hàbitat, en el qual es fa ostentació d'una idea de luxe i riquesa a través d'elements sumptuosos (mobiliari, objectes decoratius, indumentària dels retratats), forma part del sistema de valors defensats per la nova classe social emergent a Catalunya. F.Q.C.

Lluís Rigalt
(Barcelona, 1814-1894)
Ruïnes
Barcelona, 1865
MNAC/MAM 10559

Claudi Lorenzale
(Barcelona, 1814-1889)
Retrat de la dona i els fills del pintor
Barcelona, cap a 1860-1865
MNAC/MAM 44392

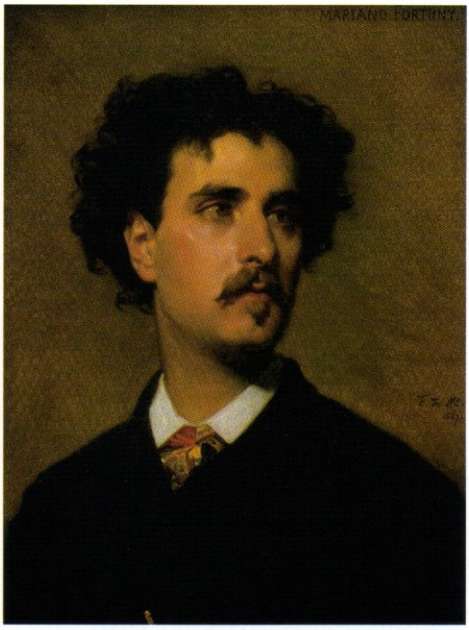
Fill d'un artista neoclàssic, José de Madrazo, Federico va ser el fundador d'una de les nissagues de pintors més importants del Vuit-cents. Després d'una breu estada a París, on va entrar en contacte amb l'obra de Jean Auguste Dominique Ingres, Madrazo va culminar el procés de formació a Roma, on es va sentir atret per la cultura figurativa dels pintors natzarens, grup d'artistes d'origen alemany que postulava la recuperació del llenguatge dels primitius italians i molt especialment el de Rafael. Tanmateix, de retorn a Madrid i per exigències de la clientela, Madrazo va modificar el seu rumb creatiu i va conrear el retrat. En aquest context, la *vera effigie* de Fortuny que comentem constitueix un retrat de factura més lliure i espontània, allunyat de les convencions i de les servituds pròpies dels retrats oficials. Per a la representació dels seus familiars, o de les seves amistats, Madrazo va codificar un model, ja present en algunes de les seves primeres produccions, de format no gaire gran, en el qual la figura es plasma en bust o de tres quarts.

En aquest retrat, extraordinari exemple del quefer creatiu del principal retratista del romanticisme espanyol, l'autor ha sabut copsar i transmetre de forma convincent les faccions i la mirada perduda en un lloc indeterminat d'una gran personalitat artística, Fortuny, per qui sempre va sentir una gran admiració professional d'ençà que tots dos van establir una relació d'amistat. A partir del 1867 aquest vincle es va enfortir arran del casament de Fortuny amb Cecilia de Madrazo, filla de Federico. F.Q.C.

Presentada a París a la galeria d'Adolphe Goupil, marxant de Fortuny, l'abril de 1870, *La vicaria* va tenir un gran reconeixement de crítica i públic que va contribuir a catapultar a l'èxit comercial la figura del pintor. Inicialment adquirida per Goupil per 25.000 francs, se la va vendre al cap de pocs dies per 70.000 francs a una aristòcrata francesa. La major part de la producció de Fortuny s'emmarca en la pintura de gènere, tan en voga en el mercat parisenc durant algunes dècades del segle XIX. A partir del 1866, l'artista es va interessar per pintar interiors ambientats en el segle XVIII, però tractats de manera personal tant compositivament com tècnicament. Aquesta versió de *La vicaria*, la segona que Fortuny va pintar, és la culminació del seu quefer artístic i el millor testimoni del seu virtuosisme amb els pinzells, del seu interès pel passat, així com també del seu rigor i erudició, qualitats que van situar-lo en un lloc destacat de l'art del seu temps.

A banda, aquesta taula és una de les manifestacions més paradigmàtiques de la fascinació i admiració que Fortuny sentia per Francisco de Goya, tal com es palesa en algunes tipologies figuratives i alguns recursos compositius d'inequívoca filiació goyesca. *La vicaria* es va convertir en una de les icones del seu temps, i en aquesta obra Fortuny va fixar la imatge d'un dels estereotips més arrelats en l'imaginari europeu des de l'època romàntica, segons el qual la societat espanyola està dominada per tradicions, costums i usos arcaics i ancestrals. Paradoxalment, el pintoresquisme, convertit en moda pictòrica, despertà l'interès de la «moderna» societat europea. F.Q.C.

Federico de Madrazo
(Roma, 1815 – Madrid, 1894)
Retrat en bust del pintor Marià Fortuny
Madrid, 1867
MNAC/MAM 45962



Marià Fortuny
(Reus, 1838 – Roma, 1874)
La vicaria
Roma, 1868-1869. París, 1870
MNAC/MAM 10698

Considerat el millor pintor espanyol del segle XIX després de Francisco de Goya, Fortuny ocupa un lloc destacat en l'escenari artístic de l'època. Educat a l'escola de Llotja, va completar la formació a Roma pensionat per la Diputació de Barcelona, institució que li va encarregar diverses produccions sobre la intervenció dels voluntaris catalans a la guerra hispanomarroquina, que havia esclatat el 1859. Per aquest motiu, al començament del 1860 Fortuny viatja a Tetuan i el 1862 a Tànger. El resultat dels treballs al Marroc van ser dues teles inacabades on va representar dos dels episodis bèl·lics més importants de la campanya africana. La primera, *La batalla de Tetuan*, obra de grans dimensions i d'un format del tot inusual en la pràctica artística de Fortuny, va restar al seu taller romà, on es va convertir en tot un emblema, fins que a la mort del pintor, el 1874, va ser adquirida per la Diputació. La segona, *La batalla de Wad-ras*, actualment és al Museo del Prado.

El fet que Fortuny no acabés *La batalla de Tetuan* i que el resultat final fos molt desigual i poc afortunat evidencia la poca motivació del pintor, que cada vegada era més conscient que una pintura d'història concebuda amb els paràmetres convencionals i els estereotips característics d'aquest gènere s'allunyava de les seves aspiracions com a pintor i de la seva sensibilitat creativa. Però malgrat les mancances de posada en escena que requeria una obra de *grande machine*, la tela fascina estranyament, ja que conté una poètica visual que, paradoxalment, converteix l'heterodòxia compositiva en un dels principals mereixements i consecucions de l'artista. F.Q.C.

Marià Fortuny
(Reus, 1838 – Roma, 1874)
La batalla de Tetuan
Roma, 1862-1864
MNAC/MAM 10695

Artista prolífic, coetani de Fortuny i un dels representants més destacats del realisme pictòric català, Antoni Caba, format en la tradició romàntica de l'escola de Llotja a la dècada de 1850, exemplifica la consolidació de la inèrcia localista a la Barcelona de la segona meitat del segle XIX. Autor de gran nombre de retrats sobris i austers, les seves composicions reflecteixen la influència del llenguatge codificat per Federico de Madrazo durant els seus anys d'aprenentatge a l'Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. També palesen la seva formació a París, on va arribar a matricular-se, el 1863, a l'Acadèmia de Belles Arts.

Estèticament i ideològicament, els retrats de Caba s'allunyen de les tipologies i els models dels retrats d'aparell, així com de les seves servituds escenogràfiques, amb la presència d'elements estereotipats que formen part del repertori figuratiu de la retratística occidental. L'absència de concessions a aquesta tradició pictòrica europea no va en detriment de la qualitat d'unes obres que destaquen pel seu grau elevat de fidelitat a la persona retratada, en aquest cas el pintor paisatgista Joaquim Vayreda. De fet, Caba fixa un model estandarditzat de retrat amb unes característiques tipològiques idèntiques que utilitza de manera gairebé seriada quan plasma persones del seu entorn familiar o del seu cercle d'amics. A banda de les diferències lògiques entre els personatges retratats, són evidents les coincidències formals, estilístiques, compositives, o fins i tot la representació de la figura, retratada, en la majoria de les ocasions, en bust. F.Q.C.

Pintor extraordinàriament fecund, amb una extensa producció, Benet Mercadé constitueix una manifestació epigònica d'un procés de pervivència del natzarenisme al Principat. La seva obra té punts de contacte amb els models figuratius i compositius introduïts per Claudi Lorenzale, principal representant del primitivisme pictòric català. Tot i respondre a uns criteris de gust i a uns paràmetres estètics diferents, la relació de subordinació de la producció de Mercadé respecte de la de Lorenzale, la palesa el conreu d'una temàtica històrica i religiosa. En aquest sentit, cal recordar la participació de Mercadé en algunes de les exposicions nacionals de belles arts que van tenir lloc a Madrid i que van reflectir l'eclosió de la pintura d'història a Espanya. Fins i tot, algunes de les composicions de Mercadé denoten l'ús d'una paleta molt fosca i uns colors terrosos, evocadors d'algunes de les característiques més estereotipades i definitòries de l'estil de Lorenzale.

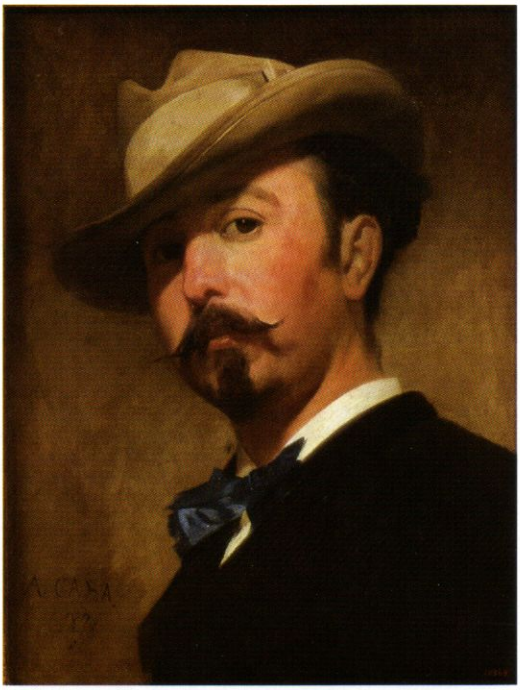
Tanmateix, el retrat que comentem, amb un registre cromàtic molt càlid, constitueix una manifestació paradigmàtica de l'adhesió del pintor al realisme. Amiga de l'artista, amb qui va conviure uns anys, aquesta misteriosa dona, que segons els testimonis de l'època va mantenir sempre una actitud d'abnegada dedicació i veneració a Mercadé, va ser retratada almenys en una altra ocasió per l'artista, tal com certifica una altra pintura d'ella conservada al MNAC. Per tant, podem apuntar com una hipòtesi plausible que Anita, de manera ocasional, fes de model per al pintor. F.Q.C.

Dipòsit de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, 1902; ingrés, 1906

Antoni Caba
(Barcelona, 1838-1907)

Retrat del pintor Joaquim Vayreda
1870

MNAC/MAM 10569



Benet Mercadé
(La Bisbal d'Empordà, 1821 – Barcelona, 1897)

Retrat de la senyora Anita amb vestit vermell
Barcelona, 1872

MNAC/MAM 10499

Malgrat la seva curta vida, la carrera de Simó Gómez està constituïda per diversos viatges formatius de gran rellevància, entre els quals sobresurt, per la seva significació, l'estada que va fer a París a la dècada de 1860, on va arribar a matricular-se el 1864 a l'Acadèmia de Belles Arts. Durant aquesta etapa va entrar en contacte amb l'obra d'Alexandre Cabanel, el llenguatge del qual es deixa sentir en moltes de les produccions de l'artista d'aquest moment, així com el d'Édouard Manet, un altre dels artistes que va prendre com a model. Tanmateix, l'estil de Gómez també palesa l'assimilació dels grans mestres de la pintura barroca occidental, fonamentalment la dels pintors del Segle d'Or espanyol, i per extensió la dels artistes europeus conreadors d'un acusat naturalisme. De fet, el gust per aquest tipus de manifestacions artístiques es va intensificar arran d'una posterior estada a Madrid, on les visites al Museo del Prado es van convertir en una fructífera via d'aprenentatge.

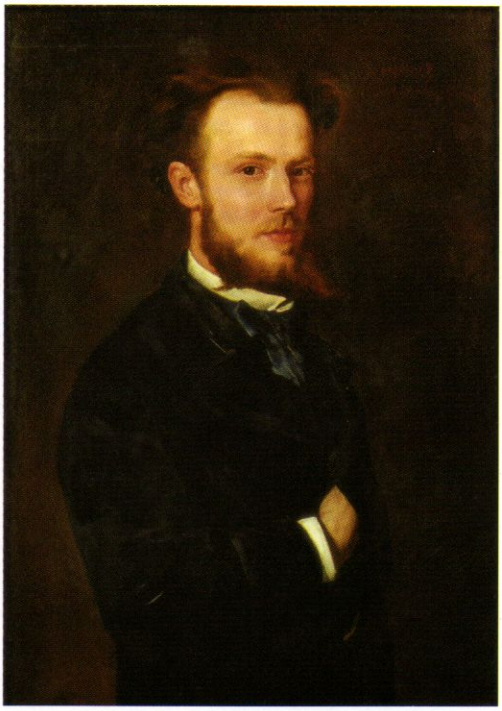
Autor molt prolífic i conreador de diferents gèneres, Simó Gómez va excel·lir especialment en el del retrat, del qual és exemple aquest del seu amic Francesc Vidal i Javellí, un dels moblistes i decoradors més importants de l'època de la Febre d'Or. Aquest retrat, producció tardana de Gómez, constitueix, atesa la seva extraordinària qualitat, una meritòria aportació a la història de la pintura catalana de l'època. L'obra fa parella amb el retrat de Mercè Puig de Vidal, dona del moblista Francesc Vidal, que també es conserva al MNAC i que va ser pintat per Gómez el 1873. F.Q.C.

Els germans Venanci i Agapit Vallmitjana ocupen un lloc destacat en l'escultura realista catalana per les seves obres de caràcter religiós, els retrats i la petita escultura de saló, que van gaudir de força difusió a la segona meitat del segle XIX.

La visita que la reina espanyola Isabel II va fer l'any 1860 al taller d'ambdós germans, aleshores a la capella de Santa Àgata de Barcelona, va originar l'encàrrec de dues escultures, comanda que la mateixa reina va confirmar l'any següent en una visita dels escultors a Madrid. Venanci va fer una figura de *Sant Jordi* i Agapit, que ja havia modelat un retrat de la reina per al pati gòtic de l'Audiència de Barcelona, va esculpir, en marbre, el *Retrat d'Isabel II presentant el príncep Alfons*, obra cabdal de la seva producció que actualment es conserva als jardins del Palau de Pedralbes de Barcelona.

Estudi per al retrat d'Isabel II presentant el príncep Alfons és un dels dos esbossos que, juntament amb el model en guix, conserva el MNAC de l'escultura esmentada. D'aquestes tres obres que il·lustren el procés creatiu del seu autor, aquest nu és el que permet apreciar millor el realisme en el qual estava immers l'escultor i les qualitats plàstiques que va assolir com a artista, fins al punt que es pot considerar un dels nus femenins més interessants de l'escultura espanyola del segle XIX. M.D.

Simó Gómez
(Barcelona, 1845-1880)
Retrat del moblista Francesc Vidal i Javellí
Barcelona, 1875
MNAC/MAM 114955



Agapit Vallmitjana
(Barcelona, 1833-1905)
Estudi per al retrat d'Isabel II presentant el príncep Alfons
Barcelona, 1860
MNAC/MAM 67403

Figura cabdal de l'art català de la segona meitat del segle XIX, Martí Alsina protagonitza un dels episodis pictòrics més fecunds i renovadors del Vuit-cents. És un autor amb una producció abundant que emmascara l'existència d'un taller, el més important de l'època, que assumeix un gran volum d'encàrrecs i que l'integren un gran nombre de col·laboradors, els quals treballen sota la direcció de Martí Alsina. Aquest taller, però, també va tenir una funció pedagògica, fins al punt d'esdevenir una escola artística paral·lela i contrària a l'ensenyament oficial que s'impartia a l'escola de Llotja i un centre formatiu per a tot un estol de pintors de la generació següent.

A banda dels seus retrats, l'artista excel·leix per les representacions de vistes urbanes, paisatges de muntanyes, marines tempestuoses, nus i natures mortes. En aquest sentit, tot i que el paisatge, seguint la tradició romàntica en què es forma el pintor, ocupa un lloc molt important en la seva producció, la forma d'abordar-ne la representació és la millor prova de l'aparició d'una nova poètica basada en la defensa de la realitat com a única font d'inspiració, tot desestimant el subjectivisme i el sentimentalisme romàntic de l'artista que descobreix en la natura el reflex dels seus estats d'ànim. Exemple d'aquest realisme militant, influenciat per Gustave Courbet, és *La migdiada*, obra principal de Martí Alsina i un dels paradigmes de la pintura realista catalana, que palesa l'assimilació plena d'aquesta nova cultura figurativa que beu en les fonts de la pintura francesa contemporània.
F.Q.C.

L'indiscutible èxit que va obtenir *Torero ferit* arran de figurar a l'*Exposición Nacional de Bellas Artes* de Madrid el 1871 marca l'inici d'una interessant producció artística que situa Nobas –artista que havia treballat d'orfebre fins cap al 1870– entre els escultors catalans més destacats del seu temps. Tot i que la seva producció posterior va ser irregular, la majoria del seus retrats, escultures de saló i obres de caràcter monumental reflecteixen la qualitat que va assolir com a escultor.

Torero ferit, la seva obra més destacada, va oferir en el seu moment interpretacions diverses i contraposades en ser qualificada per uns crítics de «retrat moral d'Espanya», mentre que altres posaven en relleu el que per a ells era una burla amarga d'una civilització que permetia espectacles tan tràgics. Plàsticament, Nobas resumeix en aquesta figura el seu ideari artístic, basat en un realisme inspirat en la natura que defugia, però, els detalls més vulgars. Per aquesta raó l'artista suavitza la representació d'un tema tan dramàtic amb una evident idealització, alhora que cerca l'equilibri entre un profund sentiment i una factura impecable. En aquest sentit, cal remarcar la minuciositat en els detalls de la indumentària, que denota la influència de l'estil virtuós que havia imposat Fortuny amb la seva obra pictòrica.
M.D.

Ramon Martí Alsina
(Barcelona, 1826-1894)
La migdiada
Barcelona, cap a 1884
MNAC/MAM 65596

Rossend Nobas
(Barcelona, 1841-1891)
Torero ferit
Barcelona, 1871
MNAC/MAM 10493

Amb una producció centrada en el paisatge, fonamentalment en els escenaris olotins, Joaquim Vayreda consolida la tendència renovadora iniciada pel seu mestre, Martí Alsina, i inaugura una de les etapes més fèrtils del panorama artístic català del darrer terç del segle XIX. D'altra banda, la seva poètica, que va cristal·litzar en la fundació de l'Escola d'Olot, va ser un dels factors que més van contribuir a contrarestar la fins aleshores viciada dialèctica entre un centre artístic barceloní, caracteritzat pel seu dinamisme difusor de noves tendències, i una perifèria artística presidida per una situació d'estancament i de dependència absoluta respecte d'aquest focus que irradiava les novetats figuratives. Precisament, aquesta cosmovisió arrelada en un *modus vivendi* i un sistema de valors diferenciat esdevé una de les aportacions més singulars del pintor. A través de la seva obra es visualitza la sublimació lírica de l'àmbit rural, d'unes pràctiques socials ancestrals, d'una forma d'entendre i relacionar-se amb l'entorn natural, en el qual l'home viu en perpètua comunió. Obres com *La sega*, on el paisatge esdevé el protagonista indiscutible amb poques concessions als detalls més anecdòtics, situen Vayreda al capdavant de la renovació del paisatgisme català. En aquest oli, pintat en un dels períodes més brillants, d'èxit i fecunds de l'artista, es fa evident la influència que Vayreda rep dels pintors francesos de l'anomenada Escola de Barbizon, que pinten directament del natural. F.Q.C.

Boudin, fill de mariner, va adoptar com a temàtica gairebé exclusiva les escenes de mar, especialment de la costa de la Normandia i la Bretanya, encara que, cap al final de la seva vida, va pintar també pel sud de França i Venècia. Trouville, platja de moda de l'època, va esdevenir un dels llocs preferits de l'artista, on entre el 1862 i el 1871 va pintar les seves famoses escenes de platja amb reunions mundanes, que van assolir un gran èxit.

En aquest marc, ja en plena maduresa artística del pintor, s'enquadra *El parc Cordier a Trouville*, un oli pintat amb l'espontaneïtat d'un esbós i on tots els elements estan subordinats a la llum, distribuïda delicadament en un joc de contrastos. L'indret escollit pel pintor en aquesta ocasió no és la platja, sinó un parc poc freqüentat i a ple sol. Aquest oli, en el qual els arbres i el cel, lleugerament ennuvolat, esdevenen els elements dominants de la composició, és el reflex del tipus de representació pel qual va optar Boudin: un paisatge sense figures amb la línia de l'horitzó baixa, en el qual el cel ocupa gran part de la tela. Aquí, les figures, només utilitzades com a contrapunt per suggerir la magnitud del paisatge, són meres pinzellades de colors vius que contribueixen a crear efectes lluminosos i les ombrel·les de les dames, elements imprescindibles en aquestes composicions mundanes. M.D.

Joaquim Vayreda
(Girona, 1843 – Olot, 1894)
La sega
Olot, cap a 1881
MNAC/MAM 4261

Louis-Eugène Boudin
(Honfleur, 1824 – Deauville, 1898)
El parc Cordier a Trouville
Cap a 1880-1885
MNAC/MAM 50502

Seguidor de la tradició paisatgística catalana vuitcentista inaugurada per Lluís Rigalt, Urgell es va formar al taller de Ramon Martí Alsina al costat d'altres artistes de l'època, i va esdevenir un dels deixebles més avantatjats del mestre. Amic de Joaquim Vayreda i admirador de la seva obra, Urgell és un dels paisatgistes més interessants d'aquell moment. Des d'un llenguatge inicial deutor dels postulats i les fórmules compositives creades pel mestre, el pintor va evolucionar cap a un estil molt peculiar i personal, distanciat del realisme militant forjat tant durant els anys d'aprenentatge en el taller de Martí Alsina com després de rebre el fèrtil estímul que va suposar el coneixement de l'obra de Gustave Courbet, la qual va contemplar amb motiu d'un viatge a París. En aquest marc s'enquadra *El toc d'oració*, una mostra excel·lent de la producció d'Urgell que va presentar a l'*Exposició general catalana* del 1871 i que el 1876 va ser premiada amb la Segona Medalla a l'*Exposición Nacional de Bellas Artes*.

Pintada a Gelida, és un bon exemple de la manera exclusiva d'Urgell de plasmar paisatges crepusculars de diferents indrets de Catalunya, on, amb una absoluta economia formal, transmet un fort lirisme, quasi metafísic, que evoca l'ambientació romàntica, misteriosa i trista d'algunes de les composicions que uns anys abans havia fet el pintor romàntic alemany Caspar David Friedrich. F.Q.C.

Dipòsit del Museo del Prado, 1932

Pintor destacat de l'època de la Restauració, Joan Ferrer Miró es va formar en la tradició local de la seva ciutat nadiua, des d'on es va traslladar, uns anys més tard, a Barcelona, on va completar el procés d'aprenentatge a la popular acadèmia de Pere Borrell i a l'escola de Llotja. A finals de la dècada de 1870 i fruit d'una estada a Itàlia, Ferrer Miró va transformar el seu estil: va adoptar una paleta més lluminosa i va conrear una temàtica costumista. De retorn a Barcelona, el pintor va acceptar les exigències d'una clientela àvida de manifestacions artístiques preciosistes que reflectissin els hàbits de l'emergent burgesia de l'època, sorgida en un moment de gran creixement econòmic. De fet, les seves produccions van recollir el moment d'eufòria econòmica que va viure Barcelona durant el període històric conegut com la Febre d'Or.

Presentada a l'Exposició Universal del 1888, aquesta pintura, que va ser premiada amb una Medalla d'Or, representa un grup de persones que contemplen un quadre exposat a l'aparador d'una botiga dedicada al comerç de reproduccions de dibuixos i pintures, la futura galeria o sala d'art. En definitiva, i com és característic de l'anecdotisme, Ferrer Miró plasma una realitat amable i generalment cosmopolita en la qual es descriu minuciosament un assumpte que deixa poc marge a la imaginació de l'espectador. De fet, l'èxit obtingut per l'obra va determinar que el pintor en fes una segona versió pràcticament idèntica. F.Q.C.

Modest Urgell
(Barcelona, 1839-1919)
El toc d'oració
Cap a 1871
MNAC/MAM 11399

Joan Ferrer Miró
(Vilanova i la Geltrú, 1850 – Barcelona, 1931)
Exposició pública d'un quadre
Barcelona, cap a 1888
MNAC/MAM 10798

Romà Ribera va ser una de les personalitats artístiques més representatives de l'anecdotisme pictòric català, moviment que va dominar l'escena artística catalana de finals del segle XIX, al costat d'altres tendències més renovadores. Ribera es caracteritza per emprar, tant en aquesta producció com en d'altres, un llenguatge preciosista i amb un gust molt decoratiu. De fet, els temes pintats per Ribera no deixen de ser un mer pretext per reflectir el poder econòmic i social de la seva clientela, que mostra obertament una inclinació per l'exhibició d'unes llars bigarrades d'un univers objectual de béns molt sumptuosos i cars (mobles, catifes, paravents, gerros). No hi falten, però, en el cas de la pintura que comentem, citacions concretes a la influència que l'estètica japonesa va tenir entre els artistes catalans de finals del segle XIX. L'obra de Ribera catalitza els nous valors burgesos del luxe, la riquesa, l'elegància o el confort, i constitueix un autèntic retrat d'època d'un estrat social que mostra un comportament molt sofisticat i hedonista.

D'altra banda, *De soirée* ens apropa a la figura femenina com una de les constants de la producció de l'artista, des d'una visió molt estereotipada en la qual predominen, com aspectes culturalment associats a l'univers femení, la galanteria i la coqueteria. En definitiva, aquesta pintura esdevé un autèntic paradigma del que alguns autors han denominat de forma encertada fenomen de la *high-class painting*. F.Q.C.

Rodin, indiscutible capdavanter de l'escultura moderna, va ser l'autor d'un conjunt d'obres excepcionals que van suposar la renovació de l'escultura del final del segle XIX, i l'obertura de nous camins per a la del segle XX. La seva producció no es pot incloure en un sol corrent, ja que va modelar obres d'un realisme naturalista, esplèndides representacions simbolistes o d'altres amb un gran contingut expressionista, sempre, però, amb la força, vitalitat i sensualitat pròpies de la seva personalitat. La seva influència va ser determinant en els escultors del seu temps, entre els quals figuren els modernistes catalans, que es van inspirar en l'aspecte més simbolista de la seva producció.

L'edat de bronze, primera escultura de mida natural de Rodin, data de després d'un viatge de l'artista a Itàlia el 1875, on va descobrir les grans obres del Renaixement i sobretot les de Miquel Àngel, que el van convèncer de la importància del modelatge i de l'estudi directe del cos humà. A partir d'aleshores va deixar l'escultura decorativa que va conrear en els seus inicis per dedicar-se a una producció d'una força creativa extraordinària que trencaria definitivament amb l'academicisme que imperava llavors. En aquest sentit, *L'edat de bronze*, de la qual el mateix escultor va fer fondre nombrosos exemplars, és una obra emblemàtica de l'escultura moderna pel llenguatge plàstic adoptat per Rodin a l'hora de mostrar la força expressiva del cos humà. M.D.

Romà Ribera
(Barcelona, 1849-1935)
De soirée
Barcelona, cap a 1894
MNAC/MAM 10782

Auguste Rodin
(París, 1840 – Meudon, 1917)
L'edat de bronze
Brussel·les, 1876
MNAC/MAM 10001

En els inicis de la seva trajectòria artística, Miquel Blay, instal·lat a Roma com a pensionat de la Diputació de Girona, va modelar un esbós en terra cuita d'un grup format per un vell i una nena asseguts en un banc, arraulits de fred. L'any següent Blay va esculpir-lo a mida natural, però ara amb les figures nues. Aquest esbós va esdevenir la peça definitiva, i es va convertir en una de les més significatives de la producció de l'autor i, el que és més important, en una de les obres mestres de l'escultura catalana.

Els primers freds, escultura emmarcada en el realisme naturalista adoptat per Blay en la seva etapa de formació, representa un tema anecdòtic tractat amb extrema minuciositat. Només cal observar l'anatomia del vell, especialment la textura de la pell i la morbidesa de la carn, per comprovar el domini tècnic de l'artista. No obstant això, en esculpir el marbre, va introduir elements plàstics propis del modernisme, com ara el *non finito* o esfumat de la cara de la nena, de clara influència rodiniana. Així, Blay aconseguia una síntesi entre una escultura convencional i efectista i l'escultura modernista, de la qual ell mateix seria un dels màxims exponents. Però a banda dels seus indubtables valors plàstics, on rau la veritable força d'aquesta obra és en la capacitat de l'artista per transformar una escena de tendresa commovedora en una representació idealitzada del sofriment humà. M.D.

A Catalunya, l'interès pel simbolisme queda ben palès en ocasió de la representació de l'obra teatral *La intrusa*, del poeta i dramaturg Maurice Maeterlinck, a la Segona Festa Modernista, celebrada a Sitges el setembre del 1893. Pel que fa a l'àmbit pictòric, el simbolisme va arrelar entre pintors com Joan Brull, Josep Maria Tamburini, Adrià Gual o Alexandre de Riquer, que es van sentir atrets pel món deliqüescent de les fades i altres personatges relacionats amb l'època medieval o clàssica, i altres com ara Joaquim Vancells, que van prescindir de les figures per representar amb gran lirisme paisatges boirosos i solitaris.

Joan Brull, artista que després d'uns inicis vinculats a la pintura d'història es va decantar cap a una pintura costumista i anecdòtica, es va integrar pels volts del 1896 al corrent simbolista, generalment amb temes propers als del simbolisme europeu. Les seves testes i figures de nimfes o fades, delicades i vaporoses, que apareixen sovint embolcallades per la boira d'un paisatge absolutament idealitzat, van esdevenir imatges representatives del simbolisme decadentista. I, en aquest sentit, *Somni*, obra que representa una dona etèria en un paisatge irreal de tonalitats apagades i que l'autor va exposar per primera vegada l'any 1906, constitueix una de les fites més significatives del simbolisme català. M.D.

Miquel Blay
(Olot, 1866 – Madrid, 1936)
Els primers freds
Roma, 1892
MNAC/MAM 10002

Joan Brull
(Barcelona, 1863-1921)
Somni
Cap a 1905
MNAC/MAM 10882

Considerat un dels millors representants de l'escultura modernista catalana, Llimona es va incorporar al simbolisme en els primers anys del segle XX, després d'una etapa en la qual havia adoptat un idealisme fortament arrelat en les seves sòlides conviccions religioses. Llimona, que havia contribuït a la fundació del Cercle Artístic de Sant Lluc amb la intenció de preservar l'art dels excessos d'artistes coetanis, no va representar el nu femení, prohibit en els estatuts inicials del Cercle fins que els mateixos socis de l'entitat van considerar que aquesta prohibició els perjudicava la trajectòria artística. Va ser aleshores quan va esculpir *Desconsol*, obra que va exposar per primera vegada el 1907 i que mostra la capacitat de l'artista de transmetre, a través d'una figura de dona nua, uns sentiments que reflecteixen una profunda humanitat.

Desconsol, paradigma de l'escultura modernista, representa magistralment les característiques formals del simbolisme adoptat pels més destacats escultors catalans d'aquell període, com ara les línies ondulades i els contorns esfumats, característiques que deriven de *La danaide* d'Auguste Rodin, el seu indiscutible referent plàstic. Tot i així, hi ha una notable diferència entre l'actitud resignada, melangiosa i casta de *Desconsol*, i la vitalitat, la força i la sensualitat de l'obra de l'escultor francès. Amb *Desconsol*, Llimona culminava el seu procés de renovació escultòrica, al mateix temps que resumia l'estètica simbolista d'un dels períodes més brillants de l'art català. M.D.

El 1890 Casas, el pintor més destacat de la primera generació modernista, inicia la seva segona i decisiva estada a París, que es prolongarà fins al 1892, en companyia de Santiago Rusiñol, amb qui va compartir un apartament al Moulin de la Galette. Durant aquest període, en què la seva aleshores ja gens menyspreable carrera artística assolirà el seu zenit, pinta un gran nombre d'obres, en les quals segueix la línia del naturalisme que ja conreava anteriorment, però incorpora, en els temes i les composicions, alguns aspectes de la pintura d'Édouard Manet, Edgar Degas i Henri de Toulouse-Lautrec.

A aquest moment pertany *Plein air*, una de les pintures més paradigmàtiques de Casas i una de les que il·lustra millor el canvi que l'artista i Rusiñol van introduir a la pintura catalana del final del segle XIX. Malgrat que Casas va fer-hi servir, quant al tema, alguns elements de l'impressionisme, la seva pintura d'aleshores està en la línia de la pintura naturalista francesa. Igualment, cal destacar que és una escena a l'aire lliure, amb el paisatge urbà com a teló de fons. La composició es resol d'una manera atrevida perquè els elements del quadre semblen sobrepassar els límits de la tela i el color hi és tractat quasi monocromàticament en una harmonia de grisos que embolcallen la tela amb una certa boirina que en difumina els contorns. És lògic, doncs, que aquest tipus de pintura, que a més planteja una instantània fugaç, l'argument de la qual ha de decidir la imaginació de l'espectador, entrés en conflicte amb el gust artístic convencional que dominava llavors a Barcelona. C.M.

Josep Llimona
(Barcelona, 1864-1934)
Desconsol
Barcelona, 1907
MNAC/MAM 10861

Ramon Casas
(Barcelona, 1866-1932)
Plein air
París, cap a 1890-1891
MNAC/MAM 10901

Casas va pintar aquesta obra per decorar Els Quatre Gats, establiment del qual va ser un dels principals impulsors i que, inaugurat el 1897 al carrer de Montsió de Barcelona, va esdevenir decisiu per a la consolidació del modernisme atès que va aglutinar no solament els artistes i els intel·lectuals que havien impulsat el moviment, sinó també els integrants de la generació més jove.

La finalitat decorativa d'aquesta pintura va fer que l'artista, que aleshores s'havia iniciat com a cartellista, emprés una tècnica més pròpia del cartell i que li donés un sentit humorístic. Malgrat que l'obra va ser retallada posteriorment, les figures pedalejant del mateix Casas i de Pere Romeu, bàrman del local, amb la silueta de la ciutat al fons, han esdevingut una de les imatges més populars de Casas i, de fet, de les més emblemàtiques del modernisme.

A les fotografies d'època de l'interior dels Quatre Gats es veu l'obra que comentem a la paret principal, sobre la llarga taula on s'asseien Casas i Rusiñol i, amb ells, una sèrie de joves artistes com ara Isidre Nonell, Joaquim Mir o Pablo Picasso, que aleshores començaven les seves carreres i que en pocs anys ocuparien els primers llocs de l'art català o, en el cas de Picasso, de l'art internacional. Per a tots ells aquesta pintura seria una imatge més coneguda que la que el 1900, quan la majoria d'artistes joves havien marxat a París, va substituir-la i en què es representen els mateixos personatges conduint, ara però, un automòbil, vehicle més propi del segle XX. Per això quan aquestes obres es van reproduir a la revista *Pèl & Ploma* es van titular *Fi del segle XIX* i *Començament del segle XX*, respectivament. C.M.

Aquesta pintura és un exemple paradigmàtic de la producció parisenca de Rusiñol, duta a terme els primers anys de la dècada del 1890, quan va residir a Montmartre juntament amb Ramon Casas i Miquel Utrillo. Com succeeix en altres obres de l'artista d'aquell mateix moment, l'escenari representat és l'interior del parc del Moulin de la Galette, utilitzat com a rerefons de la composició tot i que en aquesta ocasió n'és gairebé el protagonista. El primer terme, en penombra, incorpora un ambient clarament sòrdid, materialitzat en la representació de la cuina del parc, que contrasta, en segon terme, amb la figuració del parc, imatge teòricament alegre i bulliciosa però que és copsada en un moment d'inactivitat, com un espai gairebé buit, encara que ple de suggeriments subtils, la qual cosa provoca inconscientment una sensació de desolació i tristesa.

Rusiñol, que esdevindria un dels principals impulsors del modernisme, va concórrer amb aquesta pintura, juntament amb tres més, a la *Primera Exposició General de Belles Arts*, celebrada a Barcelona el 1891. No és gens estrany que Rusiñol presentés *Laboratori de la Galette*, un dels seus millors olis en qualitat i format dels que aleshores havia pintat a París, a l'esmentada exposició, la primera de caràcter internacional que es celebrava a la ciutat nadiua de l'artista. El jurat d'aquesta mostra va decidir premiar aquest oli, que en conseqüència va passar al museu de la ciutat, i es va convertir així en la primera obra de Rusiñol que va ingressar al nostre museu. C.M.

Ramon Casas
(Barcelona, 1866-1932)
Ramon Casas i Pere Romeu en un tàndem
Barcelona, 1897
MNAC/MAM 69806

Santiago Rusiñol
(Barcelona, 1861 – Aranjuez, 1931)
Laboratori de la Galette
París, 1890-1891
MNAC/MAM 10897

Aquesta escultura és una de les més representatives de la producció modernista de Miquel Blay i de les més originals de l'art català d'aquest període, tant per la seva càrrega simbòlica com pel fet de reunir en una mateixa obra marbre i bronze, combinació poc usual en l'escultura catalana. L'obra data del període en què Blay va mostrar-se més afí a les propostes simbolistes, que formalment va significar un apropament a la producció d'Auguste Rodin. El fet que Blay residís a París entre el 1894 i el 1906, any en què s'instal·laria definitivament a Madrid, li va facilitar el contacte directe amb l'escultura més innovadora d'aleshores i va trobar precisament en el seu vessant més simbolista una inspiració propera a la seva sensibilitat.

A *Perseguint la il·lusió*, Blay representa la lluita de l'escultor amb la inspiració per tal d'assolir l'ideal de la creació artística. La figura de l'home nu, d'anatomia rotunda, realçada per les característiques del modelat del bronze, contrasta amb les corbes suaus i sinuoses de la túnica que duu la figura femenina. L'artista va optar per esculpir en marbre aquesta dona somiada com a imatge de l'ideal o de la perfecció, i va utilitzar el *non finito* o esfumat per donar-li una aparença gairebé irreal. Així, en acoblar les dues figures, tant les seves diferències formals com el contrast de la textura i el color de les dues matèries contribueixen a potenciar el contingut simbòlic de l'obra. M.D.

Clarasó, igual que els seus companys Casas i Rusiñol, es va sentir atret per les innovacions artístiques que es gestaven a París, però les seves circumstàncies personals, diferents de les dels seus amics que pertanyien a la burgesia catalana benestant, el van dur a conrear paral·lelament dos camins artístics divergents. Un, el que li va permetre viure, estava centrat en obres de caràcter naturalista i de temàtica anecdòtica, molt del gust del públic convencional d'aleshores. L'altre, el que l'ha situat entre els escultors catalans més destacats del modernisme, va ser el que el va vincular al simbolisme inspirat en Auguste Rodin i que va donar com a fruit escultures totalment innovadores en el panorama artístic català.

Eva, l'obra més destacada de la producció modernista de Clarasó, resumeix, juntament amb *Desconsol*, de Josep Llimona (vegeu p. 246), les característiques d'aquest moviment. La figura femenina nua, de formes rotundes, mostra una actitud de passivitat i abandó, tot doblegant-se sobre ella mateixa damunt una roca mig desbastada. Conscient del seu pecat, Eva s'amaga de la mirada divina i oculta el rostre amb la cascada de cabells que llisquen sinuosos. El llenguatge plàstic que va utilitzar l'artista per potenciar el caràcter simbòlic de la figura va contribuir decisivament a configurar un dels moments més brillants de l'escultura catalana moderna. M.D.

Miquel Blay
(Olot, 1866 – Madrid, 1936)
Perseguint la il·lusió
París, 1902
MNAC/MAM 153429

Enric Clarasó
(Sant Feliu de Castellar, 1857 – Barcelona, 1941)
Eva
Barcelona, 1904
MNAC/MAM 10013

El conjunt procedent de la casa del Dr. Lleó Morera, situada al xamfrà de l'illa de la Discòrdia de Barcelona, constitueix una de les manifestacions més reeixides de la decoració d'interiors modernistes i un bon exemple de la col·laboració estreta entre un arquitecte –Lluís Domènech i Montaner– i un ebenista i decorador –Gaspar Homar–, els tallers del qual van subministrar tots els accessoris decoratius i funcionals de l'interior d'aquest habitatge privat: mobles, llums, catifes, etc. Fidel al programa simbolico-ornamental ideat per l'arquitecte, Gaspar Homar compagina la qualitat i el valor de la tradició artesanal amb la producció seriada.

El mobiliari (sofà-escó, cadires, butaques) es distingeix per les fustes nobles i pels treballs complexos –la marqueteria i la talla–, fets en col·laboració amb artistes com ara Josep Pey, Joan Carreras i Joan Sagarra i fills.

Un element clau és la marqueteria, que acobla una gran diversitat de fustes exòtiques (sicòmor, plàtan, caoba, freixe d'Hongria, xicranda, palissandre, etc.) i atorga un aire luxós a aquests objectes d'ús quotidià, un bon reflex del refinament i el confort pels quals maldava la classe burgesa. Originàriament, aquest conjunt decorava una de les estances més emblemàtiques de l'habitatge burgès de l'Eixample, el saló, que en aquest cas acollia les visites de la família Lleó Morera els dies de rebre. La complexitat del conjunt i la impecable factura en fan una peça clau per accedir al món exquisit i sensual del modernisme. M.F.

La tècnica del clàssic mosaic de tessel·les, inspirat en el revestiment d'època romana i bizantina, va ser introduïda a Catalunya pel genovès Mario Maragliano i el seu seguidor Lluís Bru, ambdós col·laboradors en nombroses obres amb els arquitectes del modernisme, especialment amb Lluís Domènech i Montaner. El mosaic s'integra en el revestiment de façanes i en l'espai interior recobrint paviments, arrambadors, cúpules, façanes, sòcols i plafons decoratius, creant ambients d'un gran efecte cromàtic.

La fabricació de mosaics no fou exclusiva de Maragliano i Bru. Així doncs, com s'anunciava a les diferents revistes de l'època, una de les especialitats dels tallers de l'ebenista i decorador Gaspar Homar eren els plafons de mosaics amb composicions amb figures, com ara el conjunt que decorava el menjador del pis principal de la Casa Lleó Morera de Barcelona i que actualment es conserva *in situ*. Gaspar Homar va fer un model idèntic d'aquest plafó, que va ser adquirit pel Museu als seus descendents a la dècada de 1960, moment de la recuperació historiogràfica del modernisme.

En aquest plafó decoratiu cal consignar-hi les intervencions del ceramista Antoni Serra, que reproduïa en porcellana els baixos relleus de les mans i els caps de les figures emmotllades a partir dels models en guix facilitats per l'escultor Joan Carreras, així com també el disseny a cura de Josep Pey, un dels col·laboradors més fidels i que va treballar amb més assiduïtat amb Gaspar Homar. M.F.

Gaspar Homar
(Palma de Mallorca, 1870 – Barcelona, 1955)

Sofà amb vitrines laterals i plafó decoratiu de marqueteria amb dues figures en un jardí de la Casa Lleó Morera
Barcelona, cap a 1905

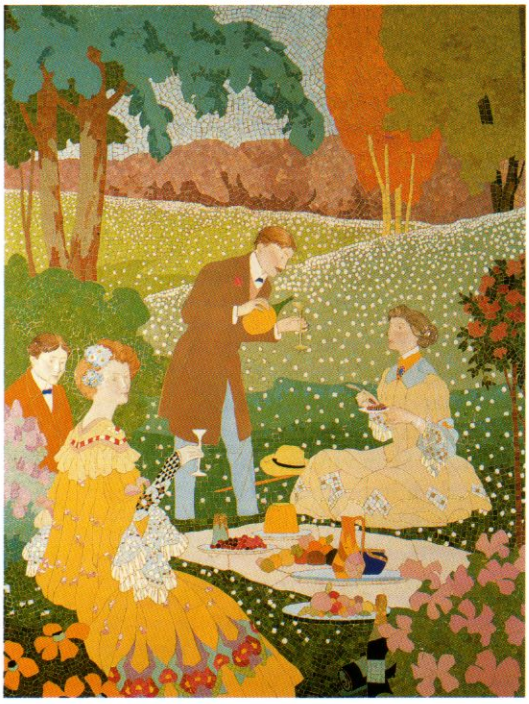
MNAC/MAM 71703

Gaspar Homar
(Palma de Mallorca, 1870 – Barcelona, 1955) i

Josep Pey
(Barcelona, 1875-1956)

Plafó decoratiu representant un berenar al camp
Barcelona, cap a 1905

MNAC/MAM 71980



L'arquitecte de la fi del segle XIX, influenciat pels pressupòsits de John Ruskin, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc i William Morris, esdevé un artista pluridisciplinar i capaç no solament de concebre el projecte i els plànols d'una casa, sinó també d'imaginar-ne els detalls del mobiliari i de la decoració interior. En aquest marc s'integra la figura de Josep Puig i Cadafalch, arquitecte que al llarg de la seva trajectòria artística va experimentar en el món del disseny, tal com acrediten els conjunts d'interiorisme que va concebre per a la Casa Amatller del passeig de Gràcia, enclavada a l'illa de la Discòrdia. Es tracta de la primera casa de Puig i Cadafalch a l'Eixample reformada pel mateix artista i on explora el ric potencial de les arts decoratives recuperades. Fruit de l'encàrrec del senyor Antoni Amatller i Costa, xocolater i gran afeccionat a l'art, Puig i Cadafalch va tenir cura dels dissenys, entre d'altres, dels llums i el mobiliari, per exemple el banc, el llum de sostre, el penja-robes i el pedestal quadrangular procedents del pis principal de l'edifici, actualment dipositats al MNAC. En aquestes peces l'artista interpreta les fórmules de l'art gòtic com a estil que podia contribuir a preservar la nostra història. Els mobles, en fusta de roure, destaquen pels treballs amb procediments laboriosos de talla, amb motius trebolats, i apel·len als calats característics de l'ornamentació de to medievalitzant, mentre que els llums recreen els fanals, les corones i braços de llum dels segles XV i XVI. M.F.

Dipòsit de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, 1970

Antoni Serra Fiter, capdavanter d'una nissaga de ceramistes que durant tres generacions va treballar en una mateixa especialitat, va ampliar coneixements a Sèvres, on es va iniciar en els secrets de la porcellana. Va elaborar objectes ceràmics de gran qualitat durant un curt període de temps, entre el 1904 i el 1908, que coincideix amb el moment en què estava oberta la Manufactura de Porcellanes i de Gres d'Art al Poble Nou de Barcelona. Aquest taller, liquidat el 1908 a causa de la manca de sortida que tenia la seva producció artística, treballava amb un esperit molt avançat i era un punt de trobada dels creadors més destacats d'aquell període, com ara Pau Roig, Josep Pey, Ismael Smith, Josep Carreras, Xavier Nogués, Gustau Violet, Enric Casanovas o Pau Gargallo, que col·laboraven estretament en els treballs decoratius ceràmics d'Antoni Serra.

Quant als gerros de porcellana de Serra, els més marcats per l'empremta del modernisme van ser obra del dissenyador Josep Pey, el qual aportava un repertori de temes de caràcter simbolista, com es fa palès en aquest gerro, adquirit pel Museu a la *V Exposició Internacional d'Art* de Barcelona de 1907, on les creacions d'Antoni Serra van ser guardonades amb una medalla pel conjunt de la seva obra, d'un impecable nivell tècnic i artístic. La disposició de les figures de l'Anunciació té el seu origen en una composició de Sebastià Junyent titulada *Ave Maria*, i hi conflueix tota la càrrega de la poètica del simbolisme.

Durant la dècada de 1920, Antoni Serra es va vincular a l'Escola Superior dels Bells Oficis i, amb els seus fills Josep i Antoni, i amb Enric Serra Abella, continuà la producció ceràmica al taller de Cornellà de Llobregat, amb unes formes que entren de ple en una tradició típicament noucentista i en ocasions de l'*art déco*. M.F.

Josep Puig i Cadafalch
(Mataró, 1867 – Barcelona, 1957)

Llum de sostre de la Casa Amatller
Barcelona, cap a 1900
MNAC/MAM 114836

Pedestal quadrangular de la Casa Amatller
Barcelona, cap a 1900
MNAC/MAM 114833

Antoni Serra
(Barcelona, 1869 – Cornellà de Llobregat, 1932) i

Josep Pey
(Barcelona, 1875-1956)

Gerro de l'Anunciació
Barcelona, cap a 1901-1907
MNAC/MAM 1582

La versió moderna de la vidriera i la seva adequació als habitatges burgesos, cal situar-la cap al final del segle XIX en els Tallers d'Indústries d'Art de l'ebenista Francesc Vidal i Javellí, qui va organitzar uns importants tallers dedicats a la producció industrial d'objectes sumptuaris i a la decoració d'interiors amb seccions dedicades a la tapisseria, ebenisteria, talla, metal·listeria i vidre. En aquests tallers hi van concórrer algunes de les figures més conspíqües dels diferents rams artístics del modernisme: des del vitraller Antoni Rigalt fins a l'ebenista Gaspar Homar, qui va tenir cura de la formació com a dibuixant de Frederic Vidal, fill de Francesc Vidal.

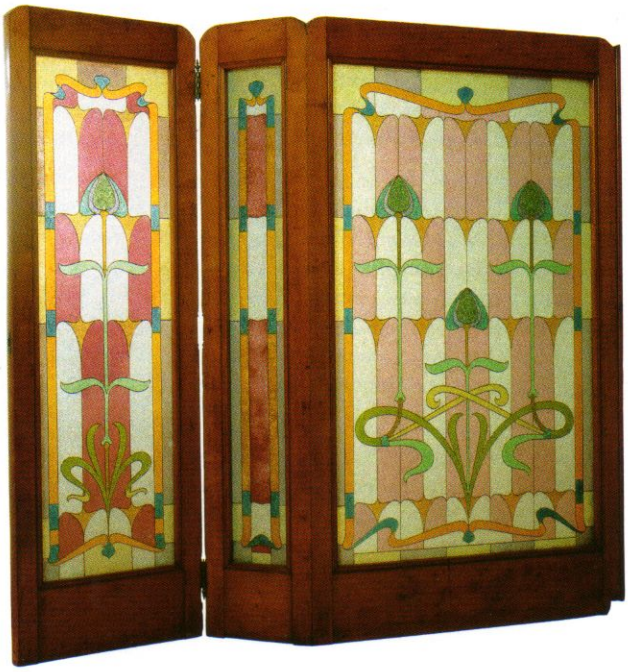
Cap al 1899, Francesc Vidal va enviar el seu fill Frederic a la societat anglesa The Cloisonné Glass Co., a Londres, per tal que hi aprengués la tècnica del *cloisonné* de vidre. A la tornada, Frederic Vidal va treballar en el parament decoratiu de la casa del senyor Eusebi Bertrand i Serra al passeig de la Bonanova de Barcelona, on va incorporar aquest laboriós procediment (basat en boletes de vidre acolorides i llautó, amb un efecte semblant a l'esmalt *cloisonné*) a dissenys de paravents, fanals i altres elements de mobiliari, actualment conservats al MNAC. Una bona prova d'això és aquest paravent format per tres fulls decorats amb granets de vidre *cloisonné* amb temes florals i la sinuosa línia cop de fuet netament modernista.

L'ús del *cloisonné* de vidre fou limitat i la producció de treballs fets amb aquest material molt breu, per la qual cosa els conjunts conservats al MNAC cal considerar-los peces de gran singularitat en aquesta tècnica. M.F.

Cap al 1900 concloïa el regnat del diamant, usat en abundància al segle XIX amb motiu del descobriment de les mines de Ciutat del Cap, a Sud-Àfrica. Les creacions de René Lalique, Georges Fouquet o Henri Vever, en les quals predomina per damunt de tot el dissenv, trenquen radicalment amb el corrent de moda de la segona meitat del segle XIX, que valorava la joia per la seva grandària i pel pes de la pedreria. El paral·lel en l'àmbit català fou Lluís Masriera, el representant més destacat de la jove generació d'una nissaga d'argenters i pintors. Amb el canvi de segle, en ple esclat de l'*art nouveau*, Lluís Masriera va assumir la direcció artística del taller familiar, després d'haver consolidat i perfeccionat els seus coneixements tècnics a Ginebra i París. De retorn a Barcelona i amb vista a afrontar la dura competència del mercat, renova la producció del taller familiar en dues línies d'actuació: cercar la màxima depuració tècnica i tenir cura de la renovació dels dissenys, que superen les formes eclèctiques del període de la Restauració.

Les aus, entre les quals destaquen els paons i les grues, les flors i els insectes, especialment les papallones i els espiadimonis, així com també les figures al·legòriques com ara les fades i les nimfes deliqüescents, de disseny clarament japonitzant, són els temes habituals dels seus penjolls, fermalls, botons de puny i braçalets, que causen sensació en els aparadors de la joieria Masriera, al carrer de Ferran de Barcelona. Tampoc no es pot oblidar el tema de sant Jordi matant el drac, d'un marcat accent nacionalista, plasmat en aquest penjoll, acuradament treballat a l'anvers i al revers i que ha esdevingut una peça clau del modernisme. L'obra excel·leix per la policromia matisada, aconseguida a partir de la combinació de l'or com a metall base, les pedres precioses i l'esmalt *plique-à-jour* i *basse-taille*, que obre un ventall de possibilitats cromàtiques inaudites. M.F.

Frederic Vidal
(Barcelona, 1882-1950)
Paravent
1899-1904
MNAC/MAM 131677



Lluís Masriera
(Barcelona, 1872-1958)
Penjoll amb sant Jordi
Barcelona, cap a 1901-1902
MNAC/MAM 71983

L'escultura decorativa a manera de *bibelot* va assolir una gran popularitat durant el modernisme. Aquest relleu, presidit per una figura femenina simbolista que personifica l'Hivern, és una bona mostra de la producció seriada que Lambert Escaler va elaborar en terra cuita policromada i que va recollir en un vast catàleg de gerros, busts, medallons, jardineres i plafons decoratius.

Aquestes escultures, destinades al complement artístic de la decoració interior dels habitatges de la fi del segle XIX, representen sovint caps de fades i dames de rostre enigmàtic amb flors, entre d'altres. Evoquen la fantasia, el somni i una forta sensualitat amb els suggeridors títols de *Petó perdut*, *La inspiració*, *Ofrena* o *Maleïna*. Algunes d'aquestes obres ens acosten el record de la ballarina nord-americana Loïe Fuller, que va causar sensació al Folies Bergère i a l'Exposició Universal de París del 1900 amb les seves danses serpentina, de la papallona i del foc, i que va ser tot un referent iconogràfic durant el modernisme, amb connotacions de significació eròtica.

Fets mitjançant la tècnica del motlle i amb un material modest com és l'argila, el preu d'aquests objectes seriats, que es venien per catàleg, era molt més assequible que el de les escultures decoratives de marbre o bronze, per la qual cosa van tenir un gran èxit. M.F.

Joan Busquets i Jané, fill de l'ebenista-tapisser Joan Busquets i Cornet, fou un dels moblistes més acreditats durant l'etapa del modernisme. Concretament, l'*art nouveau* d'origen francobelga es filtra en la seva obra a començaments del segle XX i assimila les formes «elefantiàsiques» i arborescents dins la línia de Louis Majorelle i Émile Gallé, de l'Escola de Nancy. Busquets, sense deixar d'interpretar i recrear els estils històrics, es llança, així mateix, a la fantasia estructural de les corbes a la manera d'Hector Guimard, amb la forta presència en els seus mobles de les potes bifurcades i les formes òssies.

Joan Busquets també havia assimilat els models de dissenys més rectilinis, amb motius decoratius de procedència secessionista, que enllacen amb l'*art déco* més pur no només arran de la seva participació a l'*Exposició Internacional de les Arts Decoratives* de París (1925), sinó molt abans. N'és un bon exemple aquest armari-licorera, del 1911, que fou adquirit amb destinació al Museu per la quantitat de 1.200 pessetes amb motiu de la *VI Exposició Internacional d'Art* celebrada a Barcelona.

En el plafó central, abatible, hi ha incorporades dues plaques d'esmalt de Llemotges, a cura de Lluís Masriera, que representen una bacanal. Així mateix, destaquen les aplicacions de marqueteria, que configuren detalls ornamentals de gran simplicitat, les incrustacions i els metalls a les frontisses, panys i manetes. M.F.

Lambert Escaler
(Vilafranca del Penedès, 1874 – Barcelona, 1957)
Hivern
Cap a 1903
MNAC/MAM 113300

Joan Busquets
(Barcelona, 1874-1949)
Armari-licorera
Barcelona, cap a 1911
MNAC/MAM 225

Els arquitectes de la fi del segle XIX tornen a donar a la forja catalana, que havia assolit gran esplendor durant l'època medieval, el prestigi que li correspon a través de l'adequació dels seus dissenys en aquesta tècnica a fanals, reixes, baranes i portes, entre d'altres. Gaudí ocupa un lloc preeminent en la reviscolança d'aquest ofici, no solament per la varietat i inspiració dels seus dissenys, sinó també pels seus profunds coneixements sobre aquest art. Gaudí, fill d'un calderer de Riudoms, col·laborà molt estretament amb els ferrers fins al punt que va treballar personalment als seus obradors.

Aquesta porta reixada de dos batents va ser dissenyada per Gaudí, amb la col·laboració de l'escultor Llorenç Matamala, com a accés a la finca de la casa d'estiueig de Manuel Vicens, comerciant de rajoles, al carrer de les Carolines de Barcelona, i constitueix la primera mostra important del protagonisme que assolirà en l'obra de Gaudí el ferro com a material ornamental.

Com és habitual en les seves creacions, les formes naturals constitueixen una mina de motius inèdits, i la natura esdevé l'etern i immillorable model. En aquesta reixa, Gaudí apel·la al món de la flora quotidiana local, com ara les fulles de la palmera de margalló, les atzavares i els clavells de moro, executats en ferro colat. M.F.

Antoni Gaudí
(Reus, 1852 – Barcelona, 1926)
Reixa de la Casa Vicens
Barcelona, cap a 1883-1885
MNAC/MAM 153204

Josep Maria Jujol, que va excel·lir com un dels col·laboradors predilectes d'Antoni Gaudí i que va dissenyar per compte propi mobles, vitralls, elements de forja i objectes d'art litúrgic, és autor d'una producció amb una espurna de modernitat que, més enllà del seu temps, ha servit d'estímul i inspiració a notables creadors de l'art actual.

L'any 1911, l'artista es va fer càrrec del projecte decoratiu de la botiga de panys, claus i caixes fortes que regentava Pere Mañach al número 57 del cèntric carrer de Ferran de Barcelona. Malauradament desapareguda durant la Guerra Civil, en la seva decoració Jujol fugia dels convencionalismes d'un establiment comercial en ús i plasmava la seva inqüestionable capacitat creativa, amb solucions properes al surrealisme. El seu programa decoratiu tenia com a *leitmotiv* una lloança mística a la Mare de Déu, composada amb rosaris entrelligats i emblemes mariològics.

Entre els objectes que Jujol havia dissenyat per a la botiga Mañach i que encara avui es conserven, cal fer esment d'unes cadires en forma de cor amb ferides que sagnen, i aquest tirador de ferro, de caràcter expressionista, procedent de la porta exterior de la botiga, que representa un cor travessat per una sageta, en sintonia amb el potencial místic de la decoració interior. M.F.

Josep Maria Jujol
(Tarragona, 1879 – Barcelona, 1949)
Tirador de la porta de la botiga Mañach
Barcelona, 1911
MNAC 208126

Un arquitecte com Antoni Gaudí, que partia de la idea d'obra d'art total a l'hora de concebre la seva arquitectura, difícilment podia establir jerarquies entre les arts. Un capítol brillant i innovador en la seva producció el constitueix el mobiliari. En els conjunts dissenyats per a la Casa Batlló, Gaudí es mostra com un precursor dels dissenys ergonòmics i descobreix la llibertat de projectar trencant amb els repertoris acadèmics i anticipant-se, de manera fortuïta, al disseny industrial, com faran altres arquitectes coetanis: Victor Horta, Charles Rennie Mackintosh o Eero Saarinen.

Les cadires de la Casa Batlló plantegen un tipus de seient, inèdit fins a aquell moment, que cerca les formes arrodonides que s'ajustin a la morfologia humana. Executades als tallers Casas i Bardés amb fusta de freixe, presenten formes anatòmiques que semblen modelar-se a partir de l'empremta que deixa el cos en seure. Gaudí, així mateix, prescindeix de tota referència d'estil per deixar la forma nua, emfasitzant les vetes i les qualitats texturals de la fusta i deixant de banda els entapissats i les ornamentacions supèrflues, sovint a partir d'estilitzacions florals, que practiquen els decoradors que li són coetanis, com ara Gaspar Homar o Joan Busquets.

En l'àmbit del moble, Antoni Gaudí es va permetre algunes innovacions inusuals com el fet d'incorporar el ferro com a element de subjecció o d'ornamentació. N'és un bon exemple el banc litúrgic de l'església de la Colònia Güell de Santa Coloma de Cervelló, on utilitza la barra de ferro i s'avança a les propostes que anys després faran Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius o Marcel Breuer. La construcció d'aquest banc litúrgic, de planta trapezial i de dues places individuals, va anar a càrrec del fuster Tomàs Bernat el 1914, i és un dels darrers elements de mobiliari que Gaudí va dissenyar. M.F.

Banc de la cripta de la Colònia Güell. Dipòsit de l'arquebisbat de Barcelona, 1991
Cadira i sofà doble de la Casa Batlló. Dipòsit de la Casa-Museu Gaudí, Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família, 1991

Banc de la cripta de la Colònia Güell
Barcelona, cap a 1914
MNAC/MAM 156072

Antoni Gaudí
(Reus, 1852 – Barcelona, 1926)
Cadira de la Casa Batlló
Barcelona, cap a 1907
MNAC/MAM 156071

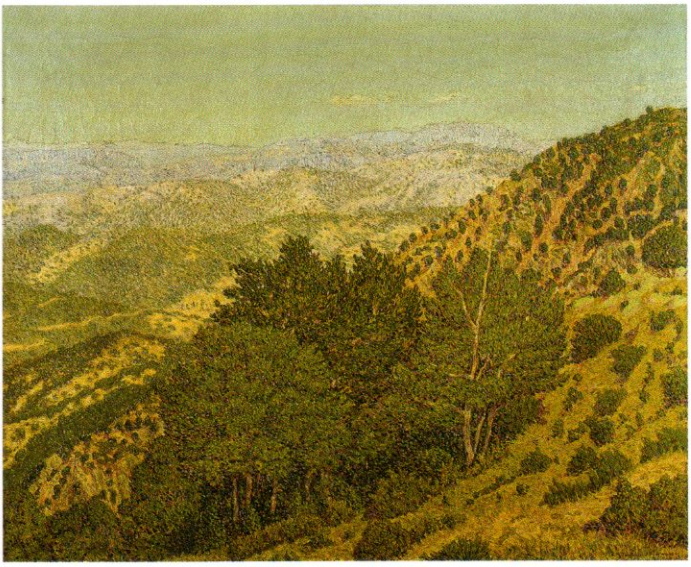
Sofà doble de la Casa Batlló
Barcelona, cap a 1907
MNAC/MAM 156070

El 1902 Pidelaserra, un dels pocs pintors catalans que va assimilar plenament la lliçó impressionista, va celebrar una exposició individual a Barcelona que reunia un important conjunt d'obres, la majoria vistes urbanes pintades a París els anys immediatament anteriors que seguien els postulats de l'impressionisme en el tema i la tècnica i que acusaven especialment la influència d'Édouard Monet, Alfred Sisley, Camille Pissarro i Gustave Caillebotte. La freda acollida amb què, llevat de la crítica avançada, es va rebre aquesta exposició i especialment el rebuig dispensat al tríptic simbolista *La vida*, que constituïa l'aportació més innovadora de la mostra, així com el nou rebuig que uns mesos més tard va tenir el seu gran retrat *La família Deu* (MNAC/MAM 43862), van fer decidir el pintor a recloure's al Montseny, on va consagrar-se al gènere del paisatge. Aleshores va pintar una sèrie de paisatges, entre els quals hi havia l'obra que comentem, que constitueixen el conjunt més personal i coherent de la seva producció. Amb gran economia formal, Pidelaserra aconsegueix plasmar-hi la majestuositat del paisatge, fent servir la seva tècnica particular que combina les pinzellades properes al puntillisme i un tractament pictòric sinuós i diluït en la representació dels celatges. El fracàs que el conjunt d'aquests paisatges va tenir quan va exposar-los a la seva ciutat el 1903 va empènyer l'artista a interrompre durant un llarg període la seva personal carrera artística. C.M.

Alfred Sisley, els primers paisatges del qual denoten la influència de l'Escola de Barbizon i de Gustave Courbet, és l'únic pintor pròpiament impressionista amb què compta el MNAC. Aquesta obra va ser adquirida per l'Ajuntament de Barcelona a l'*Exposició d'art francès* que es va organitzar a la ciutat durant la Primera Guerra Mundial per mostrar la solidaritat amb els artistes francesos, que aquell any no havien pogut celebrar el seu tradicional *salon* parisenc. *A Saint-Mammès. Sol de juny*, coneguda també com *El tombant del Loing*, és una pintura representativa de la darrera etapa creativa de Sisley, quan havia deixat París per establir-se a la regió de Moret, prop de Fontainebleau.

L'especial sensibilitat de Sisley per copsar els efectes de llum en paisatges fluvials va motivar que entre el 1880 i el 1895 el riu Loing esdevingués l'indret més habitual en les seves recerques estètiques. L'estructura d'aquesta pintura –línia de l'horitzó molt baixa i celatge clar i lluminós–, així com les petites pinzellades juxtaposades, són les habituals de les teles d'aquesta època. Destaquen les dues zones d'arbres, uns en primer terme que deixen passar el raigs del sol i els altres formant una filera compacta que segueix el curs del riu en una diagonal que condueix la vista de l'espectador fins al viaducte i el poble de Saint-Mammès, al fons de la composició. A banda, cal observar la capacitat de Sisley per oferir-nos a través d'una natura lluminosa i poètica una mirada personal i positiva del món. M.D.

Marià Pidelaserra
(Barcelona, 1877-1946)
Muntanyes des del Montseny. Dia serè al matí
Barcelona, 1903
MNAC/MAM 4086



Alfred Sisley
(París, 1839 – Moret-sur-Loing, 1899)
A Saint-Mammès. Sol de juny
1892
MNAC/MAM 11130

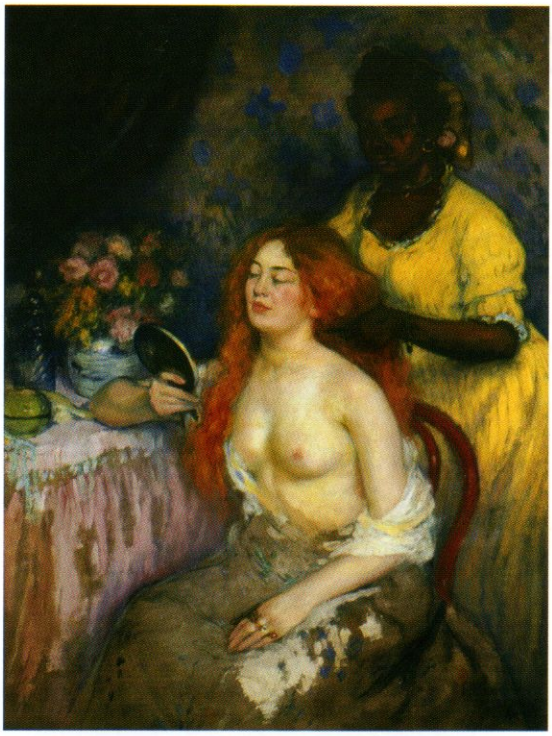
Canals, condeixeble a l'Escola de Belles Arts de Barcelona de Joaquim Mir i Isidre Nonell, entre d'altres, va marxar juntament amb aquest darrer a París el 1897, on va romandre gairebé deu anys. Tot i que hi va arribar amb escassa formació, la seva entrada en el món artístic parisenc no li va ser gaire difícil. A les darreries del 1899, Paul Durand-Ruel, el prestigiós marxant dels impressionistes, es va interessar per la seva obra i va esdevenir el seu marxant. La relació professional amb Durand-Ruel, tot i que en part li va coartar la llibertat artística ja que va haver de dedicar-se a pintar obres de temàtica espanyola que aquest marxant li demanava, li va permetre alhora tenir un coneixement directe de les obres dels principals impressionistes, la influència dels quals va marcar decisivament el seu futur artístic.

La toilette, probablement la pintura més paradigmàtica d'aquest artista, evidencia amb rotunditat tot allò que Canals havia assimilat de l'impressionisme en general i de Pierre Auguste Renoir en particular durant la seva llarga estada a París. Posteriorment, l'artista va evolucionar cap a plantejaments propers al noucentisme i fins i tot va fundar una de les associacions més destacades d'aquest moviment artístic, Les Arts i els Artistes, de la qual va ser el primer president. Canals va participar amb aquesta pintura, i amb sis més, a la *V Exposició Internacional de Belles Arts*, celebrada a Barcelona el 1907, on va ser adquirida pel col·leccionista Lluís Plandiura. C.M.

Després d'haver iniciat la seva trajectòria artística cap al 1893 amb paisatges que seguien la línia del naturalisme rural de l'Escola d'Olot i d'haver format part del grup conegut com la Colla del Safrà, Mir va passar tres anys a Mallorca, on va arribar a finals del 1899 amb Santiago Rusiñol. Aquesta estada a l'illa, que va constituir una etapa decisiva per a la consolidació d'un llenguatge absolutament personal, es va cloure malauradament amb una crisi que va motivar el seu ingrés a l'Institut Psiquiàtric Pere Mata de Reus.

Entre les nombroses teles que Mir va pintar a Mallorca, *Roc de l'estany* és una mostra brillant del seu estil potent, vigorós i al mateix temps poètic, en la qual es percep un temperament intuïtiu i apassionat. Cal tenir en compte que en els suburbis de Barcelona Mir no havia trobat la grandiositat d'uns paratges tan enigmàtics i solitaris com els de Mallorca, on la natura li oferia la possibilitat d'unir un cromatisme exuberant amb la seva pròpia fantasia. El pintor va utilitzar una gamma de tonalitats ocres, atzurs i maragdes per pintar les roques agrestes que es reflecteixen en les aigües transparents, tot creant un joc de llums en el qual aquells colors es confonen amb els blaus del mar. Les pintures de Mallorca van proporcionar a l'artista l'admiració de la crítica, que va valorar-ne el talent per convertir la natura en un espectacle grandiós, impregnat de lirisme. M.D.

Ricard Canals
(Barcelona, 1876-1931)
La toilette
París, cap a 1903
MNAC/MAM 3807



Joaquim Mir
(Barcelona, 1873-1940)
El roc de l'estany
Mallorca, cap a 1903
MNAC/MAM 10891

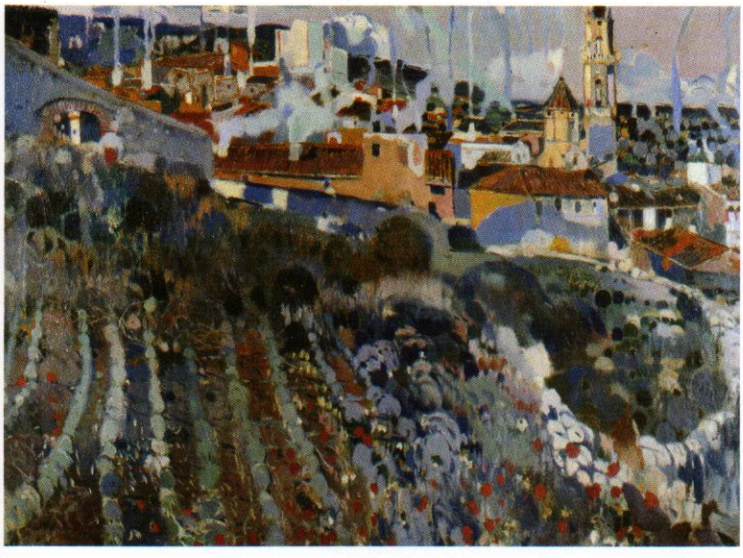
Després d'una estada a Mallorca i d'un breu parèntesi a l'Institut Psiquiàtric Pere Mata de Reus, on va estar ingressat durant gairebé dos anys, Mir es va establir uns anys al Camp de Tarragona. Les poblacions de l'Aleixar i Maspujols van esdevenir, fins al 1914, el centre de les creacions més sòlides d'aquesta etapa i de la seva producció en general. Un exemple singular és *Poble escalonat*, una de les millors i més extraordinàries pintures de l'artista, en la qual l'esclat cromàtic, en estat pur, és un viu reflex de les seves vivències interiors.

La manera tan innovadora d'interpretar el paisatge en aquesta pintura és fruit del geni d'un artista capaç de concentrar en una visió panoràmica de la natura un extraordinari talent descriptiu, una facilitat innata per copsar una atmosfera enlluernadora i una manera original d'aplicar les taques de colors, vibrants i atrevits, amb harmòniques gradacions cromàtiques. La sensibilitat de Mir, en definitiva, va transformar un indret concret, els voltants de Maspujols, en uns focs d'artifici que provoquen sensacions noves i profundes. Per això Mir, capdavanter de la segona generació de pintors modernistes i el més avantguardista de tots ells, no és només el paisatgista més genial de la seva generació, sinó que probablement és també el millor de tota la pintura catalana moderna. M.D.

Aquesta pintura reflecteix l'acusada personalitat artística de Regoyos, el qual, després de residir a Madrid, Brussel·les i el País Basc, va viure a Barcelona els darrers dos anys de la seva vida. El contacte que havia mantingut amb l'ambient artístic català el 1898, arran de la publicació parcial del seu llibre *La España negra* a la revista *Luz*, havia posat ja de manifest que el seu llenguatge artístic superava àmpliament els plantejaments impressionistes dels primers modernistes catalans. La llarga trajectòria de Regoyos i especialment el fet d'haver format part a Brussel·les del grup Les XX i de La Libre Esthétique, així com la relació que va mantenir amb els impressionistes francesos Seurat i Pissarro, havien forjat el seu estil tan personal, proper als corrents postimpressionistes.

Coneguda també amb el títol d'*El arco iris* i exposada a Madrid el 1901 amb el d'*El aguacero. Bahía de Santoña*, aquesta tela, concebuda en dimensions més grans i retallada pel mateix artista a causa d'un accident, és un magnífic exemple del quefer creatiu de Regoyos. Amb la seva tècnica característica a base de pinzellades curtes, en ocasions gairebé puntillistes, i una certa ingenuïtat que reflecteix la seva voluntat d'oferir una nova manera de veure l'Espanya del seu temps, Regoyos copsa una escena lluminosa i vibrant que queda emmarcada entre l'ombra ben visible en primer terme i l'arc de Sant Martí que corona el celatge. M.D.

Joaquim Mir
(Barcelona, 1873-1940)
Poble escalonat
Maspujols, cap a 1909
MNAC/MAM 4633

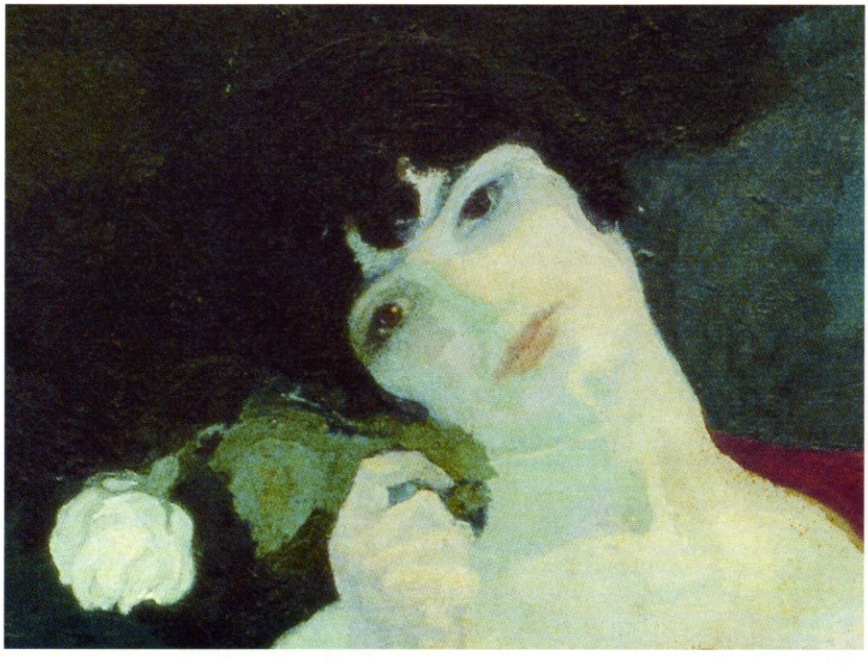


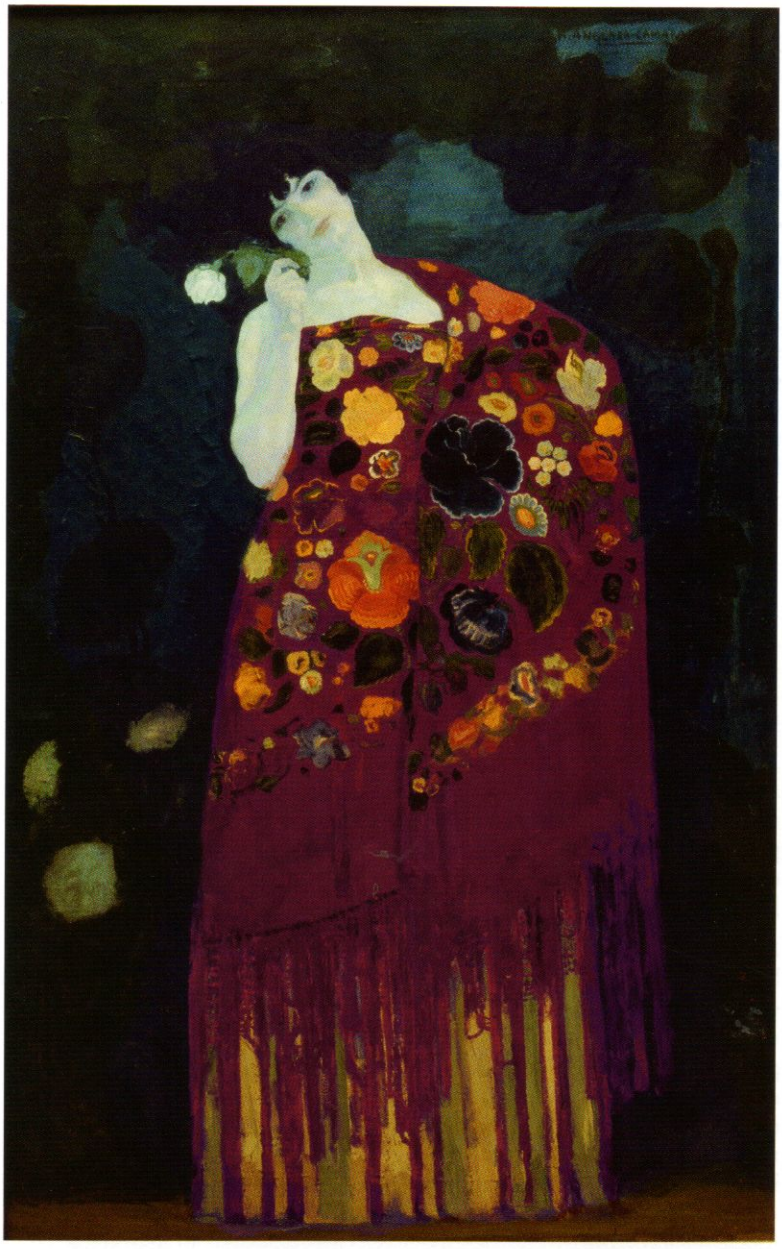
Darío de Regoyos
(Ribadesella, 1857 – Barcelona, 1913)
El xàfec. Badia de Santoña
1900
MNAC/MAM 65613

Anglada, el pintor més jove de la segona generació modernista, després d'haver fet l'aprenentatge a Barcelona es va traslladar a París, ciutat on va residir entre el 1894 i el 1914 i on va pintar, sota la influència d'Edgar Degas i Henri de Toulouse-Lautrec, suggeridores escenes de la vida nocturna parisenca amb uns marcats efectes de llum. El rebuig i la indiferència que van obtenir aquestes teles quan les va exposar el 1900 a Barcelona el van mantenir allunyat de l'ambient artístic català, mentre paral·lelament es consolidava la seva brillant carrera internacional. Cap al 1904 va incorporar a la seva pintura temes del folklore valencià que li van permetre donar prioritat a la plasmació del color i accentuar un decorativisme brillant i artificiós.

El 1914, el mateix any que va deixar París per instal·lar-se a Mallorca, Anglada va pintar una sèrie de figures de dona, retallades sobre un fons imprecís i sota l'efecte d'una llum artificial que contribueix a destacar-ne la presència, en les quals el cromatisme de la indumentària esdevé el veritable protagonista de la tela. A *Granadina* l'artista posa tota la gamma de colors de la seva paleta, especialment els més llampants i virolats, al servei del mocador que embolcalla la dona, la qual cosa produeix un efecte decoratiu molt impactant. Tot i que en el seu moment aquest excés decoratiu va ser considerat artificiós, aquesta obra és una de les que millor reflecteixen l'atractiu de la seva exuberant creació artística. M.D.

Dipòsit de la Diputació de Barcelona, 1991





Hermen Anglada Camarasa
(Barcelona, 1871 – Port de Pollença, 1959)
Granadina
Cap a 1914
MNAC/MAM 156066

Francesc Gimeno, un dels artistes més singulars i de personalitat més acusada de la pintura catalana moderna, és difícil de situar tant per raons d'ordre cronològic com per motius estilístics. Nascut a la dècada de 1850, és a dir, uns anys abans que els primers modernistes, la seva producció més significativa, amb un llenguatge expressionista, no va fer-la fins ja entrat el segle XX. Per això, tot i la diferència d'edat abans esmentada, és aconsellable relacionar-lo amb els artistes que integren la segona generació modernista, malgrat que mai no va formar part dels cercles artístics i comercials del seu moment.

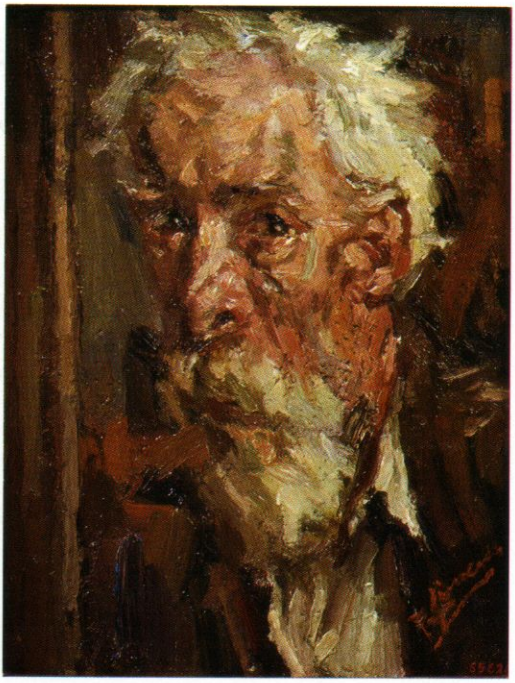
Gimeno, que va excel·lir també com a dibuixant, va conrear al llarg de la seva carrera el gènere del paisatge i el del retrat amb igual fortuna. Pel que fa a la figura, la marginalitat de Gimeno va fer que sovint utilitzés com a models tant la seva pròpia família com ell mateix. En aquest sentit, és rellevant la sèrie d'autoretrats que abracen un període ampli de la seva carrera, i especialment notoris són aquells que va fer cap al final de la seva vida, com ara aquest autoretrat del 1925, en els quals es demostra amb rotunditat l'acusada modernitat i l'expressionisme del seu llenguatge. C.M.

Després d'una estada a París entre el 1897 i el 1900, en instal·lar-se definitivament a Barcelona, Nonell, a diferència del que havia fet anteriorment, es va dedicar més a la pintura que al dibuix, a la recerca d'un estil que configurés el seu propi llenguatge. L'atracció que sentia, des de sempre, pels personatges marginals i desarrelats el va conduir a partir del 1901 a pintar la coneguda sèrie de gitanes, en la qual la figura sol aparèixer aïllada, amb un llenguatge fortament expressionista.

Malgrat el violent rebuig que el públic i la crítica conservadora van mostrar cap a l'obra de l'artista amb motiu de les dues exposicions gairebé de caràcter individual que va celebrar a la Sala Parés de Barcelona el 1902 i el 1903, l'artista no va claudicar i es va tancar al seu taller per continuar pintant obsessivament dones gitanes i lluitar amb el color com a element fonamental de la seva obra. En aquest sentit, *Dues gitanes*, que va formar part de la mostra del 1903, és un magnífic exponent de les obres d'aquell moment, en les quals predomina una paleta de tons més foscos que la utilitzada en les pintures de la mateixa sèrie, però dels anys immediatament anteriors, del 1901 i el 1902, amb predomini dels negres, els verds oliva, els blaus i els terrosos. A banda, en aquesta tela, en la qual hi ha dues figures profundament abatudes i aïllades l'una de l'altra, es manifesta clarament l'interès primordial del pintor pel volum i el color.

Aquest oli va formar part de l'exposició individual que Nonell va celebrar a Barcelona el 1910, un any abans de la seva mort prematura, amb la qual va obtenir finalment el reconeixement. Fins aleshores, la pintura de Nonell, de dramatisme contingut i sordidesa aclaparadora, desagradava i fins i tot feria el gust convencional de la burgesia de Barcelona. C.M.

Francesc Gimeno
(Tortosa, 1858 –
Barcelona, 1927)
Autoretrat
Barcelona, cap a 1925
MNAC/MAM 65626



Isidre Nonell
(Barcelona, 1872-1911)
Dues gitanes
Barcelona, 1903
MNAC/MAM 4650

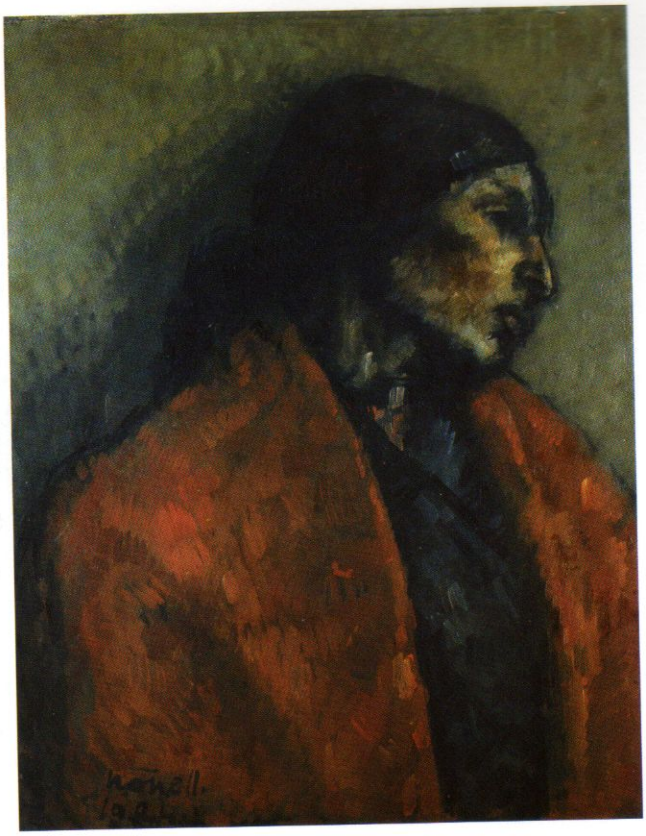
A questa pintura, feta el 1904, pertany al moment en què l'artista, absolutament rebutjat per la crítica conservadora i el públic de Barcelona arran de les dues exposicions gairebé de caràcter individual que va celebrar a la Sala Parés d'aquesta ciutat el 1902 i el 1903, va continuar pintant obres dedicades a plasmar el món marginal de les gitanes, completament aliè al menyspreu de què era objecte la seva pintura. L'obra que comentem, Nonell devia pintar-la al taller que va ocupar aproximadament el mateix any 1904 –i que va conservar fins a la seva mort prematura set anys més tard–, on s'acumulaven les teles davant la impossibilitat d'exposar-les públicament, atès que la Sala Parés, aleshores l'única galeria d'art de Barcelona, va decidir no tornar a celebrar una exposició d'aquest artista a causa de l'hostilitat amb què havia estat acollit. Malgrat la continuïtat temàtica respecte de les obres pintades els anys anteriors, a partir d'aquest moment les figures, tot i mantenir l'expressió de tristesa, no manifesten la profunda actitud d'abatiment que havia caracteritzat la seva producció. D'altra banda, com evidencia l'obra que comentem, les gitanes d'aquest moment, a diferència de les pintades anteriorment, ja no amaguen el rostre sinó que el mostren al descobert i, fins i tot, l'artista ja hi plasma amb certa precisió els trets fisonòmics de la figura representada.

En pintures com aquesta, força representativa de les obres d'aquell moment, es palesa amb rotunditat el talent de Nonell i el seu absolut domini del color, el qual esdevé, en realitat, el veritable protagonista de la tela. C.M.

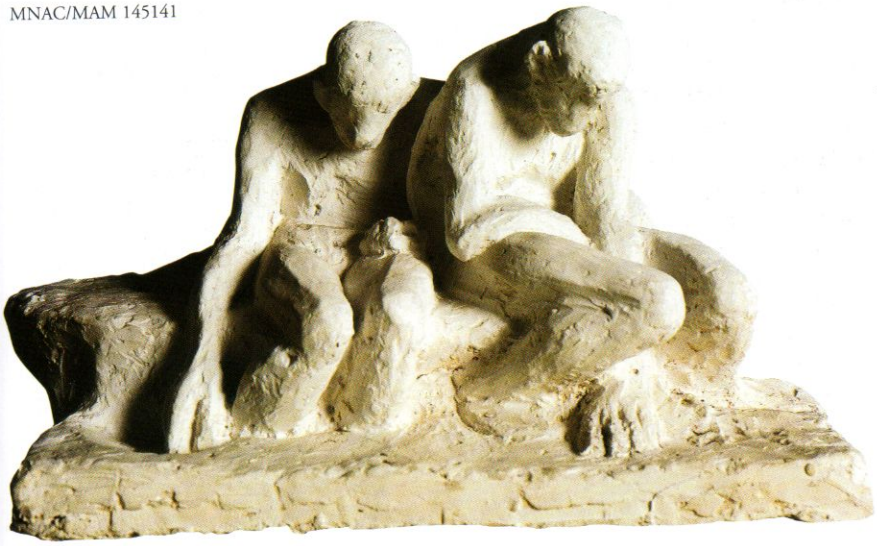
Els degenerats, l'obra més coneguda de Carles Mani, és una de les més singulars de l'escultura catalana moderna, ja que no respon als postulats estètics adoptats pels seus coetanis, sinó que encaixa dins un expressionisme que no va tenir cap influència en l'art català d'aquell període. Aquesta particularitat és fruit d'una recerca estètica personal poc freqüent en l'art català i de la personalitat d'aquest artista «maleït», que no va obtenir en vida el triomf artístic que anhelava i que, després de la seva mort, va caure en l'oblit i dissortadament bona part de la seva producció va desaparèixer.

Quan el 1907 Mani va exposar la versió monumental d'aquest grup a la *V Exposició Internacional d'Art* de Barcelona amb el títol d'*Embrutiment*, va causar un gran estupor en el públic i en la crítica, incapaços d'entendre el seu profund simbolisme. Les dues figures humanes, descomunals, gairebé esbossades, d'aparença estrambòtica i simiesca, que representen els instints més baixos de la degeneració humana, van provocar un rebuig total que va motivar l'aïllament de Mani del món artístic català. Únicament Gaudí va entendre el seu profund simbolisme i va convertir Mani en un dels seus col·laboradors al temple de la Sagrada Família, encara que el seu vessant creatiu va quedar supeditat al del geni creatiu de l'arquitecte. M.D.

Isidre Nonell
(Barcelona, 1872-1911)
La Paloma
Barcelona, 1904
MNAC/MAM 65622



Carles Mani
(Tarragona, 1866 – Barcelona, 1911)
Els degenerats
Madrid/Barcelona, 1891-1904
MNAC/MAM 145141



Solana, considerat un dels artistes més rellevants de la pintura espanyola moderna, va ser un home de personalitat complexa, obsessionat per la mort i la destrucció, creador d'un món molt personal i de gran riquesa expressiva que es reflecteix en la seva pintura i en la seva obra literària. La publicació del seu llibre *La España Negra* el 1921 va posar de manifest la seva mirada crítica, absolutament goyesca, sobre un país que considerava sòrdid i grotesc. No és estrany, doncs, que els cementiris, les processons, els toros, les prostitutes, els personatges esperpèntics i la seva pròpia col·lecció d'objectes tan diversos com màscares, maniquins, ossos i calaveres, esdevinguessin material de referència per a la seva obra pictòrica.

Les coristes, versió definitiva d'una altra obra amb el mateix títol que Solana va pintar l'any 1915, mostra la decrepitud i la misèria que apareixen en bona part de la seva obra pictòrica, plasmades amb el llenguatge artístic sobri i contundent que el pintor va adoptar per potenciar un expressionisme profund i grotesc. L'escena bigarrada, en la qual predomina el color negre amb alguns elements d'un vermell viu i estrident, descriu la vida quotidiana d'unes dones decrèpites que formen part de l'univers personal de Solana, un artista extraordinari que va pintar amb gran lucidesa el que ell entreveia darrere la realitat. M.D.

El paper de capdavanter de Torres-Garcí̂a en el noucentisme va tenir el doble vessant de teòric i de pintor. Com a teòric de l'art, va defensar la necessitat de definir un art nacional que entronqués directament amb el classicisme mediterrani, evitant al mateix temps un art massa local i les influències nòrdiques. Com a pintor, va contribuir decisivament a fixar les característiques fonamentals de la pintura noucentista, tot incorporant en la seva obra pictòrica el sentit monumental i decoratiu del pintor francès Puvis de Chavannes, que havia introduït l'herència grecollatina a la seva pròpia concepció plàstica. La seva influència, però, es va anar diluint en favor d'una pintura molt més personal.

Dones de poble, obra duta a terme amb anterioritat a les pintures murals del Saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat, és una bona mostra del classicisme que cultivava aleshores i que responia als trets essencials del seu ideari. Feta a la manera d'una pintura mural, amb formes sintètiques, pinzellades planes, siluetes ben delineades, colors clars, fons de paisatge mediterrani i atmosfera de serenitat i harmonia, aquesta tela exemplifica l'evocació de l'Arcàdia. Pocs anys després, Torres-García va abandonar els postulats noucentistes en favor de l'avantguarda, i va esdevenir una figura clau del constructivisme. M.D.

José Gutiérrez Solana
(Madrid, 1866-1945)
Les coristes
Madrid, cap a 1925
MNAC/MAM 11071

Joaquim Torres-García
(Montevideo, 1875-1949)
Dones de poble
1911
MNAC/MAM 202509

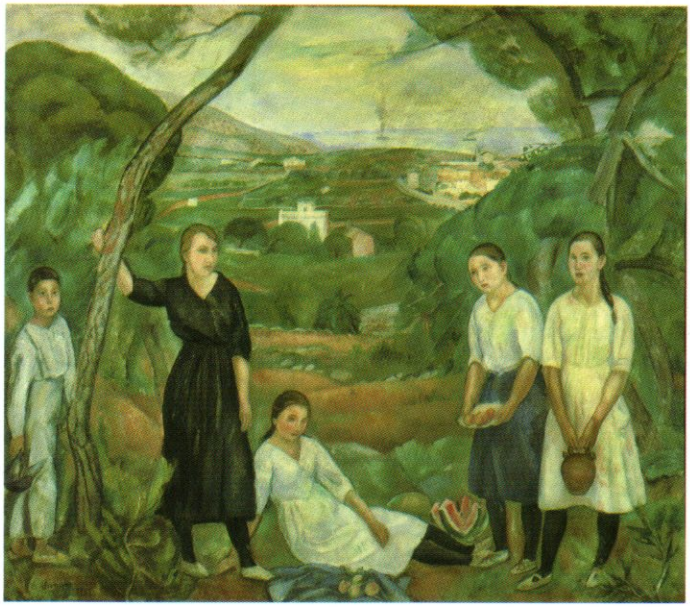
Aquest oli, probablement l'obra més paradigmàtica de l'artista i un dels exemples més rellevants de la pintura noucentista, evidencia que Sunyer, el 1917, any d'execució de l'obra, havia atès el zenit de la seva carrera i, en conseqüència, la culminació del seu procés creatiu. Havien transcorregut poc més de vuit anys des que el pintor, instal·lat a Sitges, havia iniciat un nou camí artístic després d'haver-se aproximat a la pintura francesa impressionista i postimpressionista. Durant aquest període, havia cultivat indistintament el paisatge i la figura, i en algunes de les obres més destacades d'aquesta etapa havia aplegat els dos gèneres en una mateixa tela. Tanmateix, és a *Cala Forn* on aconsegueix destil·lar tota la saviesa pictòrica acumulada en una perfecta integració de les figures en el paisatge. Però, i aquí és on rau la singularitat de l'obra, tant les figures com el paisatge no només reprodueixen la realitat més quotidiana del pintor, sinó que es converteixen en símbols de la Catalunya d'aleshores. No obstant això, i malgrat l'indubtable contingut realista d'aquesta peça, l'artista hi simbolitza la infància, l'edat fèrtil i l'edat madura.

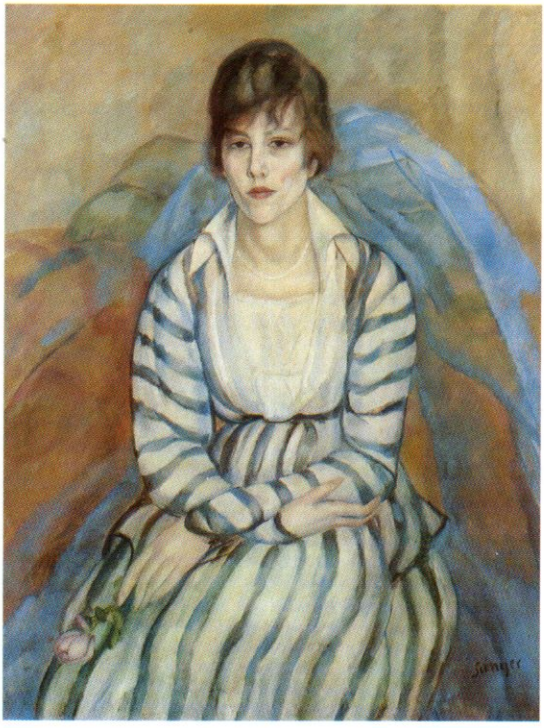
Cal destacar també que en aquesta obra, de capa pictòrica extremadament fina, Sunyer s'allunya de la línia cezanniana que va seguir en moltes teles d'aquell moment, i adopta un altre llenguatge pictòric que alternava amb aquest darrer, més sobri, que delimita més els contorns i que recorre a la pinzellada sense vibracions. C.M.

Joaquim Sunyer, després d'una llarga estada a París entre el 1896 i el 1908, va celebrar una important exposició individual a Barcelona el 1911 que el va consagrar com el pintor capdavanter del moviment conegut com noucentisme. El 1917, sis anys després de l'esmentada exposició, marca una nova fita en la carrera artística de Sunyer, ja que pinta *Cala Forn* (vegeu fitxa anterior) i aquest retrat, que són obres decisives del conjunt de la seva producció i, de fet, de la història de l'art català modern. Sens dubte, Sunyer ateny amb aquest oli el punt més alt de la seva trajectòria artística i arriba a la culminació de la seva tasca com a retratista, gènere que, com el del paisatge, cultivarà amb igual fortuna fins al final de la seva vida.

Aquesta obra i altres retrats que va fer en aquesta mateixa època són la culminació del llenguatge pròxim a Cézanne que va conrear Sunyer. Amb pocs elements magistralment conjugats, l'artista va aconseguir una obra de gran força expressiva i de sensibilitat exquisida, en la qual la retratada, filla del gran escultor modernista Josep Llimona, està vigorosament dibuixada, amb trets fisonòmics acusats. Així mateix, un altre assoliment excepcional d'aquest retrat és el subtil tractament del color, que en els anys immediatament posteriors a aquesta obra centrarà l'interès principal de l'artista. C.M.

Joaquim Sunyer
(Sitges, 1874-1956)
Cala Forn
Sitges, 1917
MNAC/MAM 11004





Joaquim Sunyer
(Sitges, 1874-1956)
Retrat de Maria Llimona
Sitges, 1917
MNAC/MAM 3840

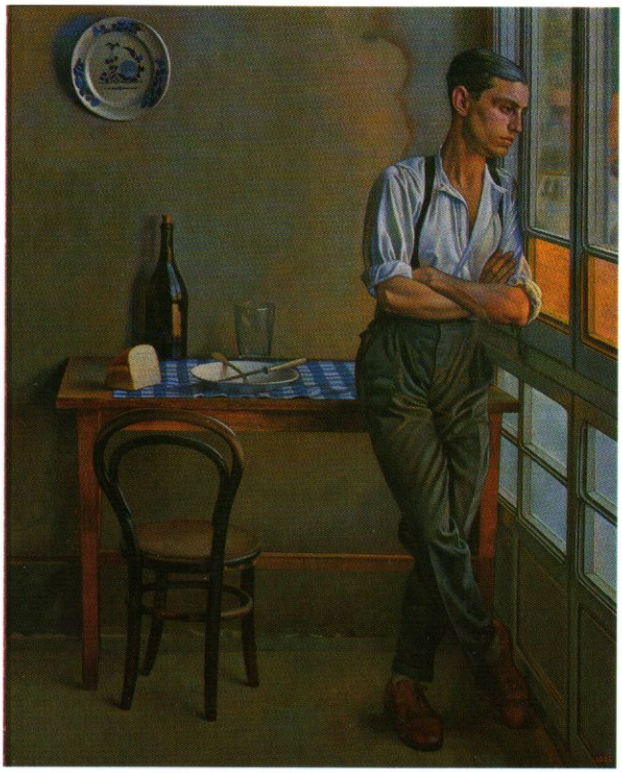
Figura influent de l'art català de les dècades de 1920 i 1930 per la seva fecunda activitat com a historiador, crític d'art i dibuixant, Feliu Elias, que signava els seus escrits amb el pseudònim de Joan Sacs i els dibuixos amb el d'Apa, va ser també un destacat pintor. Si bé aquesta faceta creativa va ser més desigual, una part de la seva obra mereix el reconeixement que en el seu moment no va tenir en no encaixar en el classicisme imperant. Les natures mortes i els interiors, amb personatges copsats amb el realisme minuciós dels antics mestres holandesos, apropen l'obra pictòrica d'aquest artista als corrents europeus del moment, molt especialment a la Nova Objectivitat alemanya.

Quan Elias va pintar *La galeria* havia abandonat ja la tècnica «nonelliana» dels seus inicis, consistent a aplicar petites i metòdiques pinzellades entrecreuades, per una tècnica de pinzellades foses, que li permetia representar amb un gran realisme la matèria pura dels objectes. Però el caràcter gairebé fotogràfic que donava a les seves teles no va ser comprès pels seus coetanis, que confonien la modernitat dels seus plantejaments amb un perfeccionisme acadèmic. No obstant això, *La galeria*, una de les millors obres del seu autor tant pel caràcter intimista com per les magnífiques irisacions del color, ha esdevingut una de les pintures més singulars d'aquell període de l'art català. M.D.

Considerat un dels màxims representants del noucentisme, moviment que va impulsar el retorn al classicisme mediterrani, Casanovas va conrear una escultura de formes sòlides i serenes que entronca amb la recerca de la bellesa dels clàssics grecs. Però si en la dècada de 1910 el seu cànon mostrava reminiscències d'un cert arcaisme hel·lènic, en la següent va esdevenir més lliure, tot i mantenir-se fidel a l'esperit dels clàssics. En aquest sentit es pot considerar *Nu femení* com la síntesi del període de maduresa de l'artista, tant des del punt de vista formal com conceptual.

Casanovas va fer aquest *Nu femení* de marbre a partir d'una obra anterior, *Noia nua*, esculpida en pedra el 1922, i, tot i que en ambdues va mantenir unes característiques molt similars, hi va introduir les modificacions necessàries per convertir-les en obres diferents. Pel que fa a *Nu femení*, l'escultor va modelar un tors de dona, de formes suaus però turgents, que reflecteix sota una aparença de bellesa ideal un hàlit de vida que fa més humana la figura. Però, tot i eliminar qualsevol detall que pogués pertorbar l'harmonia del conjunt, Casanovas va concentrar en el rostre l'expressió de profunda humanitat que transforma una deessa inaccessible en una dona més real. En aquest sentit, cal remarcar la importància dels ulls ametllats i el somriure enigmàtic, trets identificadors de la seva creació artística. M.D.

Feliu Elias
(Barcelona, 1878-1948)
La galeria
Barcelona, 1928
MNAC/MAM 11022



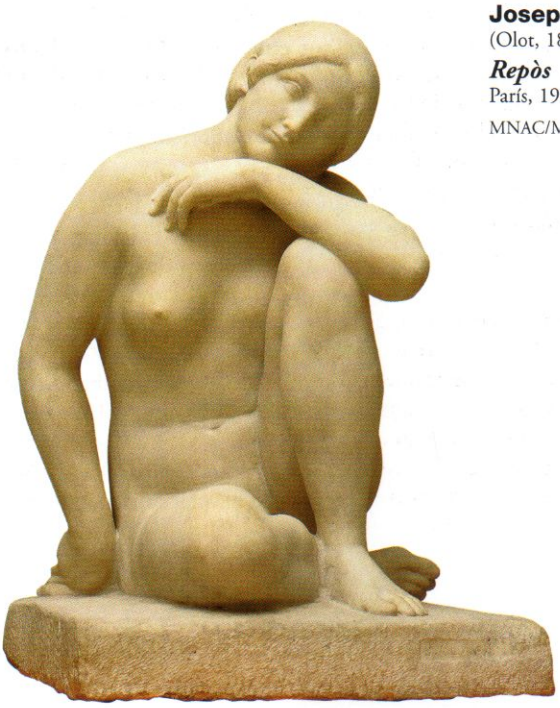
Enric Casanovas
(Barcelona, 1882-1948)
Nu femení
Barcelona, cap a 1924
MNAC/MAM 11007

Modelada immediatament després de *La deessa* (MNAC/MAM 90087), l'escultura més coneguda de Clarà, *Repòs* és la versió definitiva d'una figura datada el 1909 i respon a la voluntat de l'artista de reinterpretar en el seu període de maduresa obres de la seva etapa de joventut, com va fer també en el cas de *La deessa*, però amb una depuració formal molt acusada i amb la intenció de reduir l'escultura a l'essencial. Tot i que Clarà vivia des del 1900 a París, ciutat on havia completat la seva formació artística i dut a terme una bona part de la seva carrera artística, va ser a Barcelona, en el marc de l'Exposició Internacional celebrada en aquesta ciutat el 1929, on va assolir el punt culminant de la seva trajectòria professional.

Repòs exemplifica el cànon de bellesa ideal, profundament mediterrani, adoptat per Clarà entre el 1910 i el 1930, quan es va concentrar gairebé exclusivament en la representació de figures de deesses de formes potents i vigoroses, tractades com a veritables estructures arquitectòniques. El seu art, construït, elaborat i madur, havia evolucionat a la recerca de formes complexes tot accentuant els valors plàstics per damunt dels sentiments. Tot i això, Clarà va mantenir-se sempre fidel a la serenitat i l'harmonia heretades dels clàssics, que l'havien dut a ser un dels líders indiscutibles del noucentisme. M.D.

L'allunyament de Manolo Hugué de la vida bohèmia de París i el contracte que va firmar amb el marxant Daniel-Henri Kahnweiler van produir un canvi radical en la seva vida i en la seva creació artística a partir del 1910. A Ceret, on va trobar l'estabilitat i l'ambient propici per crear una obra marcada per la seva extraordinària personalitat, duria a terme una sèrie d'obres tallades en pedra en les quals es reflecteixen alhora la seva relació amb els cubistes i el coneixement d'alguna de les peces clau en l'evolució de l'escultura moderna i, molt especialment, de *Dona ajupida* (1907) d'André Derain, obra que precisament aleshores pertanyia a Kahnweiler.

Amb *Torero*, Manolo adopta una temàtica que serà força habitual al llarg de la seva vida, però en lloc de modelar la figura l'encaixa en un bloc de pedra perfectament geomètric, de manera que el volum queda delimitat per les mateixes dimensions del bloc, com si fos un capitell. El tractament desigual de la superfície, zones polides que contrasten amb d'altres on queden les traces de les eines, contribueix a donar a l'obra una aparença arcaïtzant. Al mateix temps, les borles de la indumentària, que permeten identificar el personatge com un torero, i les petites estries paral·leles repartides per tota la peça, produeixen un efecte decoratiu de gran atractiu. M.D.



Josep Clarà
(Olot, 1878 – París, 1958)
Repòs
París, 1929
MNAC/MAM 10534

Manolo Hugué
(Barcelona, 1872 – Caldes de Montbui, 1945)
Torero
Ceret, 1913
MNAC/MAM 10219

L'any 1915, Santiago Segura, promotor de les Galeries Laietanes, va encarregar a Xavier Nogués la decoració mural del celler, que esdevindria lloc de reunió d'artistes i escriptors noucentistes. Aquestes pintures, totes de temes al·lusius al vi, van ser arrancades i fragmentades en la dècada de 1940. El conjunt que conserva el MNAC, integrat per 38 fragments, recull la major part d'aquesta decoració mural.

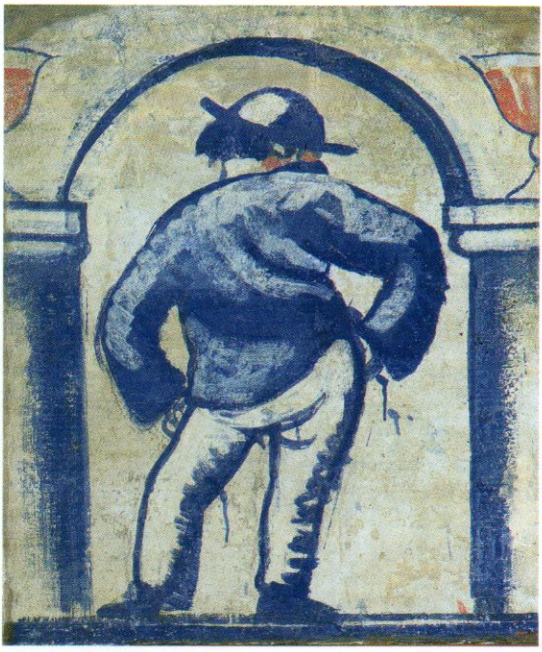
El vessant popular i irònic de la trajectòria artística de Nogués, que s'havia manifestat a bastament amb els dibuixos publicats entre el 1909 i el 1911 al setmanari *Papitu*, va trobar en les parets del celler de les Galeries Laietanes el marc idoni per dur a terme una de les obres més singulars i atractives de l'art català. Si les fotografies que es conserven permeten apreciar el caràcter decoratiu del conjunt, estructurat a partir d'elements arquitectònics ficticis que dividien ordenadament l'espai, cada un dels fragments evidencia el to humorístic de les entranyables figures de borratxos. Nogués va sintetitzar les febleses humanes i els va donar una força expressiva extraordinària amb el color blau, que, aplicat amb pinzellades gruixudes i barroeres, produeix un efecte sorprenent. Els homenots, divertits, grotescos, malgirbats, amb una copa o un instrument musical a la mà, són, en definitiva, el reflex d'un món cordial i amable en el qual no tenen lloc ni la crítica ni la misèria. M.D.

Sense renunciar a la representació de la figura humana i utilitzant un tema propi de l'escultura clàssica, Manolo Hugué s'apropa en aquesta obra als llenguatges més innovadors de l'escultura moderna, fins al punt que *La bacant*, que pertany a l'etapa de maduresa de l'artista, es pot considerar no només una de les obres més rellevants de la seva producció, sinó també una de les seves millors aportacions a l'escultura del seu temps.

Esculpida després del seu retorn definitiu a Catalunya, la gènesi d'aquesta obra va lligada a uns condicionaments molt específics, en tractar-se d'una obra d'encàrrec. Concretament, Manolo va rebre l'encàrrec d'una editorial de modelar un relleu que havia d'anar col·locat a la part superior d'una vitrina. L'artista va haver d'adaptar la figura a l'espai arquitectònic concret i, a diferència del que és habitual en la representació d'una bacant, la va girar d'esquena a l'espectador. Al mateix temps va retallar la figura tot prescindint del fons per tal de potenciar-ne el volum i aconseguir d'aquesta manera que fes l'efecte que era una escultura exempta. L'original posició de la figura, un cos femení de formes robustes i arrodonides, el seu accentuat dinamisme i el tractament rugós de la superfície contribueixen a posar en relleu els extraordinaris valors plàstics d'aquesta obra. M.D.

Xavier Nogués
(Barcelona, 1873-1941)

Fragment del conjunt mural procedent del celler de les Galeries Laietanes
Barcelona, 1915
MNAC/MAM 42411



Manolo Hugué
(Barcelona, 1872 – Caldes de Montbui, 1945)

La bacant
Caldes de Montbui, 1934
MNAC/MAM 113762

Francesc Domingo, artista vinculat a la segona generació d'artistes noucentistes, va formar part de l'agrupació Courbet amb alguns companys que, com ell, compartien l'admiració per Cézanne. Considerat un dels artistes més interessants d'aleshores, el seu allunyament de l'àmbit artístic català, primer instal·lat un temps a la Bretanya francesa i, després de la Guerra Civil, a l'Argentina i el Brasil, va motivar un cert oblit de la seva excel·lent producció artística. Una de les obres més destacades dels seus inicis va ser *Els jugadors*, datada al seu retorn d'una estada a París, i inspirada en uns jugadors de cartes que es reunien en un cafè de Caldes de Montbui. A partir d'uns apunts i dibuixos preparatoris, Domingo va treballar un parell d'anys en la pintura de manera intermitent, fent diversos canvis i modificacions. Presentada a l'*Exposició d'Art* de Barcelona de 1920, l'obra va obtenir elogioses crítiques.

Amb aquest oli, Domingo introduïa una nova manera de pintar, en aquell moment innovadora respecte de la dels noucentistes, amb colors intensos i sense gradacions de tons, amb pinzellades petites i penetrants, amb una atmosfera nítida que proporciona al conjunt una sensació de placidesa, i amb una unitat de ritme entre tots els elements de la tela. El pintor oferia una visió subjectiva i personal d'una escena aparentment intranscendent, plena, però, de matisos sorprenents, fruit de la seva sensibilitat i els seus dots artístics. M.D.

Al voltant del 1917, una generació d'artistes uns deu o quinze anys més joves que els primers noucentistes, entre els quals hi havia Francesc Domingo, Joan Miró, Enric C. Ricart i el mateix Josep de Togores, van fer la seva presentació pública a Barcelona. Aquests artistes, que van formar diferents grups o associacions malgrat que no tenien una estètica comuna, coincidien a rebutjar el noucentisme mediterraneista i proclamaven la seva admiració per Paul Cézanne, pintor que també havia influenciat Joaquim Sunyer, líder de la pintura noucentista contra la qual teòricament es rebel·laven aquests joves artistes de l'anomenada Generació de 1917. La majoria va conrear un art figuratiu que, en alguns casos, va apropar-se temporalment a certs plantejaments avantguardistes.

Togores, una de les figures més destacades d'aquesta generació, va iniciar una llarga estada a París el 1919, moment en què durant un temps va compaginar la pràctica artística amb la crítica d'art. Després d'uns primers anys difícils, el 1921 firma un contracte d'exclusivitat amb el prestigiós marxant Daniel-Henri Kahnweiler que, de fet, es perllongaria fins al 1931. L'any següent celebra una important exposició a les galeries del seu marxant, on reuneix pintures fetes des de la seva arribada a París, en les quals fins i tot s'avança a la Nova Objectivitat alemanya, i altres dutes a terme el 1921 i el 1922, com ara *Noies catalanes*, que reflecteixen alhora un retorn al classicisme mediterrani, fruit de la seva relació amb l'escultor Aristides Maillol. C.M.

Francesc Domingo
(Barcelona, 1893 – São Paulo, 1974)
Els jugadors
Barcelona, 1920
MNAC/MAM 4319

Josep de Togores
(Cerdanyola del Vallès, 1893 – Barcelona, 1970)
Noies catalanes
Banyuls, 1921
MNAC/MAM 4666

El 1925, Dalí, aleshores un jove pintor de 21 anys, va celebrar la primera exposició individual a les Galeries Dalmau de Barcelona, plataforma de les iniciatives més avançades d'aleshores. Aquesta era la primera ocasió que Dalí tenia de donar a conèixer un conjunt important d'obres seves i hi va reunir 22 olis i dibuixos, datats abans de fer el seu primer viatge a París i, per tant, abans de decantar-se cap al surrealisme. Les obres exposades responien als diferents llenguatges amb els quals l'artista experimentava en aquell moment, influenciat pels cubistes, els metafísics italians o el corrent del retorn a l'ordre impulsat per alguns artistes francesos, que a Catalunya, amb el nom de noucentisme, tindria unes característiques pròpies. Una de les pintures més destacades de la mostra va ser aquest retrat del seu pare, considerat un dels millors de la seva etapa de joventut.

Dalí va concentrar en l'expressió severa del rostre i, especialment, en la mirada incisiva i penetrant, la forta personalitat del seu pare, notari de Figueres, amb el qual mantenia una relació força difícil que acabaria, anys després, en una ruptura total. El domini tècnic que en aquell moment havia assolit el jove pintor s'aprecia en els perfils dibuixats amb nitidesa, en la potència expressiva de les tonalitats sòbries o en el tractament de la llum i les ombres, que donen volum a la figura. L'esperit de modernitat de l'obra, en sintonia amb alguns dels postulats noucentistes, la converteixen en una obra principal de l'art català, en la qual s'endevina el talent d'un artista que amb el temps esdevindria una figura cabdal del segle XX. M.D.

Dins la producció escultòrica de Rebull, artista integrat a la segona generació de noucentistes i, més concretament, al grup dels evolucionistes, *Gitaneta* és una de les obres més representatives de la seva etapa de joventut, època en la qual va consolidar un llenguatge molt personal, caracteritzat per un realisme de formes pures i sintètiques amb reminiscències de l'antiguitat, especialment de l'escultura egípcia i mesopotàmica. La Guerra Civil espanyola i l'exili posterior van donar pas a l'etapa de maduresa artística, en la qual Rebull prescindiria de l'arcaisme que havia marcat la seva producció anterior.

Considerat un dels escultors catalans més interessants del seu temps, Rebull va ser molt prolífic en la dècada de 1930, quan va modelar una sèrie de caps i bustos de gran bellesa plàstica, entre els quals destaca aquest bust de jove gitana. Des del punt de vista formal, cal subratllar l'actitud hieràtica de la figura, no exempta de calidesa humana, l'anatomia rotunda, la nitidesa de la talla amb unes superfícies totalment llises o la policromia dels ulls, característica aquesta última habitual en moltes obres de Rebull d'aquell període. Aquestes particularitats són fruit, però, d'un procés de síntesi que posa en relleu la voluntat de l'artista per aconseguir expressar un ideal de bellesa immutable. M.D.

Salvador Dalí
(Figueres, 1904-1989)
Retrat de Salvador Dalí i Cusí, pare de l'artista
1925
MNAC/MAM 68839

Joan Rebull
(Reus, 1899 – Barcelona, 1981)
Gitaneta
Barcelona, 1933
MNAC/MAM 45780

Com altres artistes de la seva generació (Jaume Mercadé o Emili Armengol), la producció de Manuel Capdevila se centra en dues disciplines: l'orfebreria i la pintura. En aquest primer vessant se'l pot considerar un dels joiers que van saber traduir en el seu ofici l'esperit de l'avantguarda.

Aquesta sèrie de fermalls, que des d'un punt de vista formal sintonitzen amb la línia defensada pel grup artístic ADLAN (Amics de l'Art Nou), va ser feta a París l'any 1937 quan el jove artista treballava a l'Atelier Lacambra. En el seu taller de la Rue Raspail, Capdevila va dissenyar les seves pròpies joies lligades a una nova estètica i a un concepte innovador.

Pel que fa a la tècnica i als materials, Capdevila utilitza essencialment l'argent, la closca d'ou i la laca japonesa, i va cercar la col·laboració del lacador Ramon Sarsanedas, el qual havia après aquesta modalitat artística a l'Escola Polythecnicum amb Lluís Bracons, l'introductor de l'*urushi* japonès a Barcelona. Aquestes joies, que es basen en la juxtaposició de formes abstractes i geomètriques i colors contrastats, van ser exposades al *Salon d'Automne* de París el 1937 i van significar una de les manifestacions més avançades de la joieria catalana en el context internacional. Des d'un punt de vista iconogràfic, la sèrie es fa ressò de la vivència tràgica de la Guerra Civil espanyola. N'és bon exemple el fermall titulat *L'Espanya replegada*. M.F.

La irrupció dels corrents d'avantguarda a Catalunya va repercutir en el món del disseny i de l'interiorisme, com es pot veure reflectit en el conjunt de mobles dissenyats per Josep Lluís Sert per a la joieria Roca, dels quals el Museu conserva una vitrina (MNAC 208630) i una cadira.

Sert, un dels exponents més radicals i fidels del col·lectiu d'arquitectes racionalistes del GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània), va tenir cura, el 1933, del projecte de la botiga que el joier Rogeli Roca acabava de llogar al passeig de Gràcia de Barcelona. L'establiment va ser agençat pel mateix Sert amb un ampli ventall d'elements dissenyats per a l'ocasió.

Aquesta cadira de braços consta d'una estructura de fusta envernissada de color negre i, tot i la seva depurada simplicitat, en correspondència amb els criteris del racionalisme, palesa una imatge de refinament, confort i luxe moderns, amb certs matisos *art déco*, característic d'un establiment que tenia com a finalitat la venda de creacions d'alta *joaillerie*. En aquest cas, Sert deixa enrere la fredor dels niquelats i del tub d'acer com a base constructiva del mobiliari, característic del final de la dècada de 1920, per atorgar a la fusta el seu protagonisme més absolut. Josep Lluís Sert va confiar la construcció del mobiliari de la joieria Roca als tallers d'ebenisteria de la Vídua Josep Ribas, que van produir bona part dels dissenys del col·lectiu d'arquitectes del GATCPAC durant la dècada de 1930. M.F.

Dipòsit de la Joieria Roca, 2003

Manuel Capdevila
(Barcelona, 1910) i
Ramon Sarsanedas
(Barcelona, 1896-1987)
Conjunt de fermalls
París, 1937
MNAC 200453-200459

Josep Lluís Sert
(Barcelona, 1902-1983)
Cadira de la joieria Roca
Barcelona, 1934
MNAC 208125

L'evolució de Gargallo pel que fa a l'experimentació amb nous materials i noves tècniques adequades a aquests materials el va dur a utilitzar primer la planxa de coure i després la de ferro. Si en les primeres obres elaborades amb aquests metalls va fer servir planxes molt fines que van limitar les dimensions de les escultures, més endavant va emprar metall de més gruix per tal d'aconseguir efectes plàstics més adequats a les seves necessitats expressives.

Cap al 1930 Gargallo, que havia anat adquirint un domini més gran de la tècnica, va començar a treballar amb planxa de ferro d'un gruix considerable, la qual cosa li va permetre simplificar tant els aspectes tècnics més complexos de les seves obres anteriors com eliminar aquells elements no estrictament imprescindibles. En aquest sentit, *Gran bacant*, indiscutiblement una de les millors obres de l'artista, representa un canvi radical en la seva producció perquè mostra la depuració formal que li va permetre simplificar el procés creatiu utilitzant un nombre menor de peces, algunes de les quals es limiten a insinuar una part del cos femení. D'aquesta manera les obres de maduresa de Gargallo, fruit d'un treball de recerca constant, contribuïen a definir el llenguatge de l'escultura en ferro, guanyaven en intensitat i, en definitiva, assolien la síntesi del seu art. M.D.

Considerat un dels artistes més eminents de l'escultura catalana tot i el seu origen aragonès, Gargallo es va iniciar com a escultor en ple modernisme i es va decantar posteriorment cap a un llenguatge d'arrel més clàssica, que va alternar amb propostes avantguardistes. En aquest sentit, la seva contribució a la renovació de l'escultura europea va ser fonamental com a pioner en l'experimentació amb nous materials –plom, coure i ferro– i en la utilització del buit com a element de volum. Instal·lat el 1924 a París, Gargallo va experimentar amb un llenguatge molt personal que culminaria precisament en *Gran ballarina*, de la qual va fer tres versions.

Gran ballarina, obra cabdal de les col·leccions d'escultura moderna del MNAC, és des del punt de vista tècnic una mostra clarificadora del treball que Gargallo va fer amb peces de planxa de ferro, retallades a partir d'unes plantilles de cartró i soldades posteriorment per donar forma a l'escultura. Però al mateix temps aquesta obra permet valorar la consolidació d'un llenguatge que, tot i que encara es manté vinculat a plantejaments propis de l'escultura tradicional, presenta aspectes totalment originals i incorpora algunes solucions procedents del cubisme. Gargallo va exposar per primera vegada *Gran ballarina* al Pavelló dels Artistes Reunits de l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929, on va destacar per la seva absoluta modernitat, que contrastava amb l'art oficial que en aquella època imperava a Catalunya. M.D.

Pau Gargallo
(Maella, 1881 – Reus, 1934)
Gran bacant
París, 1931
MNAC/MAM 11653

Pau Gargallo
(Maella, 1881 – Reus, 1934)
Gran ballarina
París, 1929
MNAC/MAM 108413

Juli González, figura cabdal de les avantguardes europees, va crear un nou llenguatge escultòric propi, fruit de la seva experimentació formal amb el ferro. Influenciat pel cubisme i el surrealisme i amb el suport dels seus amics Pablo Picasso i Pau Gargallo, però gràcies sobretot al seu treball constant i solitari, va dur a terme una sòlida producció, tot experimentant diversos camins. Així, en la dècada de 1930 va adoptar un llenguatge filiforme a partir de l'ús del fil de ferro, que li permetia dibuixar en l'espai, però al mateix temps va donar forma a planxes de ferro per representar fragments del cos humà que es poden relacionar amb *La Montserrat* (cap al 1936-1937), una de les obres cabdals de la seva producció i amb la qual culminava la seva recerca personal entre tradició i innovació.

Bust femení representa la part frontal d'un cos de dona sense cap ni extremitats, en què el ple volum és suggerit de manera magistral tot i ser buit per darrere. Amb una evident economia formal, però amb una gran riquesa creativa, González no només va saber extreure insospitades possibilitats expressives d'una simple planxa de ferro, sinó que va ser capaç d'assolir la síntesi entre la matèria i l'espai. L'artista va transformar la realitat observada a partir d'un element formal concret, que en aquesta ocasió és una silueta humana –un bust femení–, però no li va interessar fer una mera descripció d'aquesta realitat, sinó que va donar prioritat absoluta a la representació de la idea. M.D.

La participació de Juli González al Pavelló Espanyol de l'Exposició Universal de París del 1937 amb una obra de caràcter tan emblemàtic com és *La Montserrat* (Stedelijk Museum, Amsterdam), símbol de la resistència de Catalunya a la Guerra Civil espanyola, va dur l'artista, en plena Segona Guerra Mundial, a un nou plantejament d'aquesta figura femenina, que apareix cridant per manifestar el seu horror davant la barbàrie de la guerra i la seva denúncia contra la repressió. González va morir abans d'acabar aquesta obra, però l'expressió d'aquest cap mostra la seva capacitat per reflectir uns sentiments que van més enllà del plantejament formal de l'obra.

Per dur a terme aquesta escultura González no va utilitzar planxa de ferro, sinó que va optar per modelar-la en guix, possiblement perquè va considerar que una obra figurativa s'adequava millor al caràcter expressionista que volia donar a la figura de la dona catalana. El model de dimensions reduïdes de *La Montserrat cridant* permet valorar els valors plàstics i expressius de l'escultura en el seu conjunt, però els fragments que va fer abans de morir, les dues mans i molt especialment el *Cap de la Montserrat cridant*, són suficientment eloqüents del talent de González per representar en una imatge simbòlica el seu propi crit contra la injustícia de la guerra. M.D.

Juli González
(Barcelona, 1876 – Arcueil, 1942)
Bust femení
París, 1935-1936
MNAC/MAM 200315

Juli González
(Barcelona, 1876 – Arcueil, 1942)
Cap de la Montserrat cridant
Arcueil, cap a 1942
MNAC/MAM 113413

Juli González era fill d'una nissaga familiar que des de feia temps regentava un taller –La Metalistería Artística, a la Rambla de Catalunya de Barcelona– dedicat a l'orfebreria i a la forja artística de metalls, sobretot del ferro. El treball al taller del seu pare, Concordi González, havia substituït, en el seu cas, l'educació artística formal en una escola de belles arts, i allí es va formar com a orfebre, activitat que va complementar amb la pràctica de la pintura i, sobretot, de l'escultura, cosa que fa difícil discernir l'artista de l'artesà.

Les seves joies, com exemplifica aquest collaret, en comptes de respondre a l'estil curvilini i floral del modernisme, estan construïdes a partir de la planxa de ferro. L'artista juga amb els contrastos de llums i ombres i cerca efectes cromàtics i de textura nous.

El 1913, Juli González va obrir una botiga de joies i objectes d'art a París on es venien objectes i joies fets per ell mateix, i en aquella època va exposar amb certa regularitat als *Salons d'Automne* i als *Salons des Indépendants* de la capital francesa. M.F.

Artista integrat en l'avantguarda catalana de la dècada de 1930, Cristòfol va crear imatges abstractes a partir de formes orgàniques o de la transformació d'objectes ordinaris i quotidians en objectes poètics a través d'un procés espontani i intuïtiu, que s'ha relacionat amb els objectes lúdics i onírics dels surrealistes. En els inicis de la seva carrera artística va participar en l'exposició dels logicofobistes, una de les que van tenir més ressò a Barcelona en els anys anteriors a la Guerra Civil espanyola. Precisament, el trencament que va suposar la guerra en la continuïtat dels moviments d'avantguarda del nostre país no va impedir que Cristòfol seguís el camí que havia iniciat, encara que aïllat dels centres artístics més destacats d'aleshores.

Cristòfol dugué a terme una autèntica creació estètica en confrontar a *Nit de lluna* dos objectes funcionals vinculats al seu entorn quotidià, que va buidar del seu significat original per inserir-los en una estructura abstracta en la qual s'intueix un significat al·legòric o simbòlic. La forta personalitat escultòrica de Cristòfol és evident en aquesta obra, fruit de la seva capacitat per aconseguir expressar de manera intuïtiva i amb una gran simplicitat formal la seva realitat interior, amb un lirisme i una profunditat que converteixen aquesta obra en la que millor expressa la intensitat poètica de l'artista. M.D.

Juli González
(Barcelona, 1876 – Arcueil, 1942)
Collaret
Cap a 1916-1925
MNAC/MAM 113587

Leandre Cristòfol
(Os de Balaguer, 1908 – Lleida, 1998)
Nit de lluna
Lleida, 1935
MNAC/MAM 200034

La Col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza

Aquesta sala reuneix una vintena de pintures procedents de la col·lecció d'art català propietat de Carmen Thyssen-Bornemisza, integrada per més de 350 obres. Atesa la riquesa i heterogeneïtat d'aquesta col·lecció, en les obres cedides al MNAC s'ha privilegiat més la diversitat que no pas la unitat discursiva amb el propòsit de donar una idea, encara que amb una concisió gairebé telegràfica, de la pluralitat d'aquesta col·lecció.

El període cronològic que abraça aquest àmbit respon als capítols de la història de la pintura catalana des de mitjan segle XIX fins a mitjan segle XX, un dels moments més brillants de l'art català. Pel que fa al segle XIX, tan àmpliament representat a la Col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza, destaca especialment la presència de Fortuny, l'artista més important de la pintura espanyola del segle XIX després de Goya, la influència del qual s'evidencia precisament en *Corrida de toros. Picador ferit*, que va pintar cap al 1867 amb ocasió de la seva estada a Madrid. Quant al moviment modernista, també amb obres cabdals a la Col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza, sobresurt especialment la presència d'artistes tan rellevants

d'aquest període com ara Casas amb el seu *Interior a l'aire lliure* –datada a Barcelona el 1892 tot just després de la seva fecunda estada a París–, Anglada Camarasa amb *Le paon blanc* –pintura paradigmàtica de la seva etapa parisenca–, i Mir, amb dues obres que pertanyen a dos moments significatius de la seva trajectòria: *La catedral dels pobres* –amb la Sagrada Família en construcció al fons que l'artista va pintar el 1898– i *L'abim. Mallorca*, que Mir va realitzar en el decurs de la seva prolífica estada a Mallorca. Igualment notable és la presència del noucentisme, moviment tan arrelat a Catalunya, amb pintures d'artistes capdavanters d'aquest moviment, com ara Torres-García i Sunyer, del qual destaca *Mediterrània*, obra programàtica de la pintura noucentista, així com la representació d'artistes més joves que els primers noucentistes que perllonguen l'esperit noucentista. Un brillant colofó a aquest suggeridor recorregut per la història de la pintura catalana moderna el constitueix la presència d'un artista tan indiscutible com Antoni Tàpies.

Fortuny va pintar aquesta obra durant una estada a Madrid en què va fer magnífics olis i aquarel·les de temàtica taurina, la majoria de format reduït. *Corrida de toros. Picador ferit*, en canvi, és d'unes dimensions força considerables, tot i que el format es va modificar posteriorment, en retallar-se el costat esquerre de la tela. Les mides originals de la pintura són les que figuren al catàleg de la venda del taller de Fortuny que va tenir lloc a París el 1875, any a partir del qual va passar a formar part de diverses col·leccions fins al 1995, en què va ser adquirida per la baronessa Thyssen-Bornemisza.

Corrida de toros. Picador ferit té com a punt de partida dues aquarel·les que representen, respectivament, el picador a cavall en el moment que clava la pica al toro i els subalterns retirant de l'arena un picador ferit. Fortuny va fondre en una mateixa tela aquestes dues escenes del terç de vares tot creant una nova composició que va conservar el mateix caràcter esbossat de les aquarel·les. Pel que fa a la paleta que va utilitzar l'artista, sorprèn pel contrast dels grocs i vermells de la indumentària d'algunes figures, i molt especialment el groc, el rosa i el blau de les capes, amb les múltiples pinzellades negres aplicades sobre un fons també negre, encara que més diluït, amb què representa els espectadors. Aquesta manera de concebre el públic, de clares ressonàncies goyesques, i el plantejament colorista de l'espectacle converteixen aquesta tela en una de les més interessants de Fortuny d'aquest tema. M.D.

Aquesta pintura, feta immediatament després que l'artista donés per finalitzada la seva segona estada a París, que havia de ser crucial per a la seva carrera, és un dels exemples més rellevants de la producció de Casas en particular i de la pintura modernista en general. El pintor va situar l'escena, que esdevé una imatge paradigmàtica de la llavors emergent burgesia catalana a la qual ell mateix pertanyia, a la part posterior del domicili familiar al carrer Nou de Sant Francesc, al barri antic de Barcelona, amb la seva germana i el seu cunyat com a protagonistes.

Després de participar a l'*Exposición Nacional de Bellas Artes* de Madrid del 1892, l'obra va formar part de la tercera i darrera exposició que Casas, juntament amb Santiago Rusiñol i l'escultor Clarasó, va celebrar a la Sala Parés de Barcelona, les quals, amb les obres pintades a París per ambdós artistes a principis de la dècada de 1890, van trasbalsar el panorama pictòric de la ciutat. A *Interior a l'aire lliure* destaca l'encert de la composició, així com un tractament excepcional de la llum. Les gammes cromàtiques, que a l'època van ser comparades amb les de Whistler, estan sàviament harmonitzades sota el reflex de la llum que resplendeix al fons del pati en contrast subtil amb les figures representades a la suau penombra del primer terme. C.M.

Marià Fortuny
(Reus, 1838 – Roma, 1874)
Corrida de toros. Picador ferit
Madrid, 1867-1868
MNAC 212856

Ramon Casas
(Barcelona, 1866-1932)
Interior a l'aire lliure
Barcelona, 1892
MNAC 212857

Aquesta obra data de la joventut del pintor, quan formava part del grup conegut amb el nom de La Colla del Safrà per les tonalitats groguenques amb què pintaven els suburbis de Barcelona. Exposada primer a l'Exposició Internacional celebrada a Barcelona el 1898 i després al cèlebre local dels Quatre Gats, *La catedral dels pobres* representa un grup de pidolaires davant el temple de la Sagrada Família en construcció. Així, a l'interès que té la pintura pels seus indiscutibles valors plàstics se suma el valor iconogràfic de representar un dels edificis més emblemàtics de l'arquitectura catalana moderna, pocs anys després que es comencés a edificar.

Mir va pintar aquesta tela en el mateix recinte del temple, es tracta doncs d'una obra de *plein air*, i va estructurar l'escena en dues parts clarament diferenciades, l'arquitectura al fons i la figura humana en primer terme, aconseguint així una fusió perfecta d'ambdues. L'efecte de la llum del sol sobre els murs de l'església contribueix a destacar la presència dels pobres, asseguts a l'ombra, i evidencia una certa càrrega simbòlica en situar uns personatges que sobreviuen gràcies a la caritat al costat d'un temple construït amb l'única ajuda de l'almoina dels fidels. Si bé en aquell moment la crítica ja va destacar aquests mèrits de l'oli, no va ser capaç, en canvi, de valorar-la com una de les obres mestres de l'art català. M.D.

Allunyat de l'ambient artístic català des del 1900 arran de l'escàs èxit que havia tingut a Barcelona l'exposició de les darreres obres que havia pintat a París, Anglada va iniciar una brillant trajectòria en els ambients europeus més cosmopolites que el va convertir en el pintor català més valorat internacionalment en els anys anteriors a la Primera Guerra Mundial. Les seves suggeridores pintures de dones elegants de la vida nocturna parisenca van ser adquirides per alguns dels col·leccionistes europeus més importants de l'època, després de figurar en exposicions celebrades a París, Venècia, Londres, Brussel·les, Viena o Berlín. Precisament en aquesta darrera ciutat va exposar per primera vegada *Le Paon blanc*, una de les obres més destacades de la seva producció.

La figura que protagonitza *Le Paon blanc* esdevé el prototipus de dona sofisticada, de pell extremadament blanca, que Anglada va representar en moltes de les seves teles. El paisatge urbà per on es passegen dames elegants, tocades amb grans barrets, és un rerefons habitual en les pintures de tema parisenc. Però el que més destaca de la tela és la seva riquesa cromàtica i el magnífic efecte de la llum sobre la figura, que l'embolcalla d'una tonalitat daurada. Cal remarcar, finalment, que no es tracta d'una obra simbolista, com el títol pot suggerir erròniament, sinó d'una excepcional mostra del llenguatge brillant i decoratiu d'Anglada Camarasa. M.D.

Joaquim Mir
(Barcelona, 1873-1940)
La catedral dels pobres
Barcelona, 1898

MNAC 212858

Hermen Anglada Camarasa
(Barcelona, 1871 – Port de Pollença, 1959)
Le Paon blanc
1904

MNAC 212859

Després d'una llarga estada a París entre el 1896 i el 1908, Sunyer retorna al seu país, on inicia un nou camí que culmina l'etapa anterior i és alhora la base sòlida del seu llenguatge artístic més genuí. Les noves pintures, juntament amb algunes de fetes a París, integraran la important exposició individual que es celebrarà a Barcelona el 1911 i que convertirà l'artista en el líder de la pintura del noucentisme. En aquest sentit, la presència a *Mediterrània* d'una sèrie d'elements prototípics de la pintura noucentista com ara el mar, la barca de vela llatina, les orenetes, els turons i la vegetació característica de la zona, han convertit aquesta obra en una referència iconogràfica obligada per definir la pintura del noucentisme i, en conseqüència, el seu autor en el màxim exponent d'aquest moviment. En aquesta obra, que representa una realitat idealitzada amb reminiscències de l'Arcàdia, Sunyer aconsegueix plasmar una síntesi dels valors estretament vinculats a la naturalesa. A diferència de les pintures parisenques, en les quals els elements plàstics esdevenen la principal finalitat de l'obra, a *Mediterrània* transmet un missatge que va més enllà del valor formal i estètic de l'obra. Les figures nues, d'evident càrrega ritual i perfectament integrades en el paisatge, són les protagonistes al voltant de les quals Sunyer plasma el repertori programàtic noucentista. C.M.

El 1934, Torres-García, qui ha esdevingut un rellevant pintor i teòric de l'art capdavanter del noucentisme català, s'instal·la al seu Montevideo natal amb la intenció de difondre a l'Uruguai els principis de l'art modern. Un any més tard, funda l'Asociación de Arte Constructivo i publica la revista *Círculo y Cuadrado*, òrgan de difusió de l'associació. Uns anys abans, Torres-García, que vivia i treballava a París, havia participat en la creació d'un grup internacional d'artistes plàstics, Cercle et Carrée, i havia format part del grup Abstraction-Création, on madura un llenguatge constructivista que el caracteritzarà a partir d'aleshores, basat en la combinació de formes geomètriques amb al·lusions a la realitat visual.

En aquesta obra, Torres-García traça una trama ortogonal de rectangles horitzontals i verticals mitjançant l'ús de les regles de la proporció àuria, i inscriu en cadascun dels rectangles un símbol gràfic que es basa en la forma esquemàtica d'un objecte a manera de pictogrames: cor, clau, rellotge, peix, etc. La inscripció que figura a la part superior dreta, escrita en l'alfabet personal que Torres-García va inventar el 1935, fa referència a l'Asociación de Arte Constructivo. M.F.

Joaquim Sunyer
(Sitges, 1874-1956)
Mediterrània
Sitges, 1910-1911
MNAC 212860

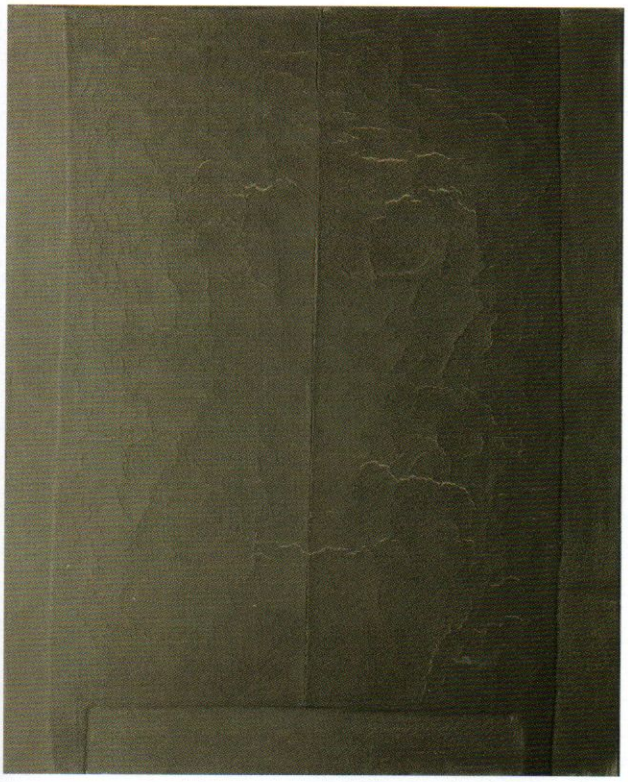
Joaquim Torres-García
(Montevideo, 1874-1949)
Composició constructiva
1936
MNAC 212861

Aquesta obra representa la particular opció informalista d'Antoni Tàpies. L'artista ja ha abandonat la figuració inscrita en el realisme màgic d'arrel surrealista dels anys anteriors, vinculat al grup Dau al Set, del qual va ser membre fundador, per instal·lar-se en la pintura de la matèria. Va ser aquest tipus de pintura, a finals dels cinquanta i començaments del seixanta del segle XX, que el va catapultar a les primeres posicions de l'avantguarda internacional. En aquesta obra, a base de conglomerats de sorres, resines i olis, la matèria aplicada amb rugositats i volums genera una superfície en relleu, una crosta sobre la qual l'artista traça incisions indesxifrables, que esdevé mur-objecte.

Tàpies fa ús d'una gamma cromàtica austera, més afí al món interior i que manté una estreta relació amb el món franciscà així com amb els colors dels excrements.

Més enllà dels atributs físics amb els quals s'identifica l'art de Tàpies d'aquest moment (matèria, textura i qualitats murals) i d'aquest retorn als aspectes més purs i primitius de la pintura, hi ha, així mateix, un retrobament amb la tradició del misticisme i de l'alquímia medieval, de la transmutació dels materials i, d'altra banda, el reflex d'unes inquietuds d'ordre espiritual molt paral·leles a les filosofies de l'Extrem Orient. M.F.

Antoni Tàpies
(Barcelona, 1923)
Marró negrós
1958
MNAC 212862



Dibuixos, gravats i cartells

La col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats

Malgrat determinades absències o artistes escadusserament representats, les col·leccions del Gabinet de Dibuixos i Gravats (GDG) inclouen una mostra rica i plural de les tendències i els moviments artístics més importants de l'art català. Tanmateix, aquesta presència d'obra catalana es palesa més intensament a partir de finals del segle XVIII, coincidint amb la inauguració a Barcelona, el 1775, de l'Escola Gratuïta de Disseny i Nobles Arts, que serà un lloc de referència, durant el segle XIX, en la consolidació de l'academicisme a Catalunya. D'aquest període, el fons compta amb una nodrida representació d'un grup d'artistes vinculats a l'escola de Llotja, entre els quals sobresurten Flaugier, Rodés, Lorenzale i Martí i Alsina, així com algunes de les nissagues familiars que, com la dels Planella o els Rigalt, conformen aquesta etapa artística que va del neoclassicisme al realisme. De l'època anterior no podem menystenir la contribució del principal pintor barroc català, Antoni Viladomat, del qual el GDG té un conjunt significatiu d'obra. Darrerament, la producció artística catalana del barroc s'ha incrementat amb l'adquisició, el 2003, d'un grup de traces d'altar de la col·lecció de César Martinell. És una col·lecció molt singular que, atesa la seva importància documental, permet apropar-se a l'estudi de la retaulística catalana dels segles XVII i XVIII.

Indubtablement, un dels principals signes d'identitat de la col·lecció del GDG és l'important conjunt d'obra de Marià Fortuny, de qui es conserven més de 1.000 dibuixos i 50 gravats que fan d'aquest fons una referència obligada per reconstruir l'itinerari creatiu d'aquest genial artista del segle XIX. D'aquest mateix període cal destacar més de 30 dibuixos del pintor d'història Eduardo Rosales, adquirits a la seva germana Carlota el 1912, que es relacionen amb el *Testament d'Isabel la Catòlica* i la *Mort de Lucrècia*, dues de les seves composicions històriques més paradigmàtiques.

Les col·leccions del Gabinet també tenen una nodrida representació d'obres modernistes i noucentistes, entre les quals excel·leixen les de Ramon Casas, un dels seus més il·lustres creadors. Dels primers destaca, com a fita artística molt important, la famosa sèrie de «Retrats al carbó», autèntica galeria iconogràfica donada pel seu autor el 1909. Cal esmentar també la col·lecció de cartells d'aquesta mateixa època, que en bona part va ser adquirida pel Museu a Lluís Plandiura el 1903. Els més de 600 cartells, inclosa una notable presència d'estrangers, són un llegat d'incalculable valor patrimonial i exemplifiquen, incomparablement, el cartellisme a Catalunya.

Finalment, malgrat ser un fons desigual, cal referir-se a la representació dels moviments d'avantguarda. En aquest sentit, l'escultor Juli González és un dels artistes més ben representats, gràcies a la donació, de més de 200 dibuixos, que el 1972 va fer la seva filla, Roberta. Per contra, és gairebé testimonial la presència dels grans creadors de l'art contemporani com Dalí o Miró.

Quant a la formació dels fons del GDG, cal destacar dues adquisicions fonamentals de la Junta de Museus: el 1911, la del crític literari i artístic Raimon Casellas i, deu anys més tard, la que havia format l'artista modernista Alexandre de Riquer. Tot i l'indubtable mèrit de la segona, la compra de la Col·lecció Casellas va representar un canvi quantitatiu i qualitatiu en la història d'un fons que, fins llavors, s'havia alimentat d'aportacions sincopades i esporàdiques d'altres col·leccions particulars.

Les característiques específiques de les obres sobre paper fan que, al llarg del recorregut expositiu, s'ubiquin en sales amb condicions mediambientals adequades per a la seva conservació. Amb tot, la seva fragilitat no permet presentar permanentment les mateixes obres i per això cada tècnica segueix un rigorós ordre de rotació de les peces, per preservar-les i mantenir-les en les millors condicions. Això fa que, en alguns casos, les obres publicades a la guia no es corresponguin exactament amb les que el visitant pot trobar a les sales, la qual cosa, però, no varia substancialment el discurs museogràfic.

Arquitecte i escultor, fonamentalment actiu a Burgos i a Granada, Diego de Siloé va ser un dels representants més importants de l'arquitectura renaixentista espanyola de la primera meitat del segle XVI i autor d'algunes de les intervencions artístiques més importants de l'època, entre les quals sobresurten els treballs fets a la catedral de Burgos i a la Capella Reial de Granada cap al 1526.

Tot i tractar-se d'un disseny arquitectònic imaginari que fa servir un repertori tipològic molt fantasiós, aquesta obra palesa un coneixement del llenguatge clàssic, del qual extreu una bona part del repertori figuratiu. A banda, Siloé manifesta un domini del recurs de la perspectiva monofocal, que es tradueix en una convincent construcció espacial per suggerir l'efecte òptic de tridimensionalitat. Algunes d'aquestes aportacions reflecteixen el contacte amb les novetats italianes, probablement apreses durant un breu periple de treball a Nàpols, cap al 1517.

Alguns autors han apuntat com a hipòtesi plausible la possibilitat que aquesta composició constitueixi una manifestació destacada de l'activitat de Siloé com a escenògraf, sense desestimar, però, que pugui tractar-se d'una obra de caràcter efímer, una decoració destinada a algun tipus de celebració festiva. Tanmateix, atès que es tracta de l'únic exemplar d'aquestes característiques que ha arribat fins a nosaltres, hem de congratular-nos que el Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC conservi una obra d'aquesta importància i significació històrica. F.Q.C.

La figura d'Alonso Cano ocupa un lloc molt destacat en l'escenari artístic espanyol del segle XVII. Va ser un dels representants més conspicus del barroc espanyol, capaç d'abordar les diferents disciplines artístiques, fonamentalment la pintura i l'escultura, amb idèntica fortuna.

La naturalesa d'aquest dibuix, amb la presència de la imatge d'un sant amb uns atributs iconogràfics molt definits i emplaçat en una base prismàtica, permet aventurar que ens trobem davant un disseny de tipus escultòric, qui sap si un estudi per a un element que va formar part d'un retaule actualment perdut, o un simple *divertimento* artístic no condicionat per cap encàrrec concret.

D'altra banda, sense desestimar l'opinió d'altres veus autoritzades, l'atribució d'aquest dibuix a Alonso Cano, atesa la seva incontestable qualitat, sembla una hipòtesi plausible si es comparen els seus trets estilístics amb altres obres l'autoria de les quals no ha estat qüestionada. Des del punt de vista formal, es palesen evidents coincidències amb produccions corresponents al període d'activitat madrilenya de Cano, anterior al seu trasllat a Granada, que es manifesten d'una forma més precisa tant en la manera de modelar el cos de les figures com en l'ús d'una determinada tipologia a l'hora de dibuixar les mans. Fins i tot s'hi adverteixen similituds concretes amb la construcció arquitectònica representada en el segon terme d'un dibuix de sant Joaquim conservat al Museo de la Real Academia de San Fernando de Madrid. F.Q.C.

Diego de Siloé
(Burgos, cap a 1490 – Granada, 1563)
Perspectiva escenogràfica
Segon terç del segle XVI
MNAC/GDG 107786 D

Alonso Cano
(Granada, 1601-1667)
Sant Antoni Abat
Cap a 1645
MNAC/GDG 27205 D

La publicació a Barcelona, l'any 1764, de l'edició prínceps de la *Màscara Reial*, obra editada als tallers de l'impressor reial Tomàs Piferrer, va representar un dels episodis més importants de la història del gravat català del segle XVIII i una contribució singular al panorama del llibre il·lustrat de l'època, que fins llavors no tenia cap manifestació artística d'aquestes característiques. L'obra commemora la mascarada festiva, formada per carros i comparses mitològics, amb què les autoritats de la ciutat, principalment els col·legis i les corporacions gremials, van voler celebrar, al llarg de dues nits consecutives, la proclamació de Carles III com a nou monarca, així com la seva arribada i entrada a la ciutat de Barcelona el 1759, acompanyat de la seva muller, Maria Amàlia de Saxònia, i de tota la família reial.

Les dotze estampes de caràcter narratiu dels diferents quadres que van participar en la festa al·legòrica van ser gravades pel francès A. J. Defehrt a partir dels dibuixos preparatoris fets per Francesc Tramulles i que actualment conserva el Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona. La resta d'imatges, igualment dibuixades per Tramulles i constituïdes per les caplletres de les corresponents explicacions de les làmines, així com les capçaleres de capítol i els culsdellàntia, van ser gravades pel valencià Pasqual Pere Moles, primer director de l'escola de Llotja i un dels representants més conspicus del gravat català del Set-cents. F.Q.C.

Tot i tractar-se d'un artista que fonamentalment va treballar a Madrid, Ametller forma part de l'important grup de gravadors formats a l'escola de Llotja a finals del segle XVIII. Malgrat ser conegut sobretot per la seva faceta de docent a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institució on el 1821 va arribar a ocupar el prestigiós càrrec de director de gravat, no podem menystenir la seva notable contribució, amb episodis com el protagonitzat per aquesta estampa, a l'enriquiment qualitatiu de la història del gravat català de l'època.

El tema de la caça de l'estruç va ser un dels motius més visitats pels gravadors d'èpoques anteriors, fins al punt de convertir-se en un lloc comú en el repertori figuratiu dels gravadors dels segles XVI i XVII, entre els quals sobresurten, atesa la seva indubtable fortuna, Antonio Tempesta i Philippe Galle, autors d'escenes centrades en aquesta activitat cinegètica i que en el segle XVIII popularitzà Carle Vanloo, autor d'una tela pintada el 1738 que va formar part del conjunt decoratiu que, centrat en la iconografia de les caces exòtiques, va encarregar el rei Lluís XV per a la decoració del palau de Versalles. Precisament, el gravat d'Ametller, que havia estat dibuixat per Pasqual Pere Moles durant la seva estada formativa a París entre el 1768 i el 1774, tradueix la pintura de Vanloo; per tant, és errònia la inscripció que el mateix gravador va incloure al peu de l'estampa i que l'atribuïa a François Boucher. El 1803, la Real Calcografía de Madrid va encarregar la conclusió del gravat a Ametller. F.Q.C.

Pasqual Pere Moles
(València, 1741 – Barcelona, 1797)

Dibuix de Francesc Tramulles
Capçalera de capítol i caplletra A. Al·legoria de la Història i de la Representació, acompanyades de les personificacions de l'Amor i el Zel
Barcelona, 1764

MNAC/GDG 3763 G

NHELANDO la Ciudad de Barcelona celebrar la incomparable dicha, que le cabia en que fuesse su Playa la primera porcion de los Reynos de España, que, al entrar à posseherlos, pisasse la Catholica Magestad de nuestro Monarca, y Sr. D. Carlos III. con su Augustissima Esposa la Reyna N. Sra. D. Maria Amalia de Saxonia (que està en el Cielo) Serenissimo Principe, y demàs amada Real Familia en su deseado arribo desde Napoles à esta Peninsula; Ideò un Festejo que sirviesse à SS. MM. y Altezas de plausible grato entretenimiento, durante su mansion en esta Capital; y facilitasse à estos Moradores su apetecido desahogo en las demostraciones de obsequio, fidelidad, y amor correspondientes à tan soberano motivo. Acordò pues el muy Ilustre Ayuntamiento de la misma Ciudad disponer una Mascara Real con proporcion à distribuirse para tres noches consecutivas (si diesse lugar la detencion de SS. MM. y Altezas), y encargò su execucion à los Colegios, y Gremios, quienes à proprias expensas, y sin perdonar gasto, la desempeñaron, apromptando dentro el corto plazo de 15. dias todo el aparato de la funcion; y executandola con el acierto, que les grangeò su mismo gozo, y la satisfaccion de emplearse en tan alto objeto. No dexaron de ofrecerse al pensamiento para el proyectado fin, magnificas, y nobles Ideas, sin haber de acudir, como de estilo en intentos semejantes, al regular socorro de las Fabulas; pero es preciso confessar, que el dilatadissimo ameno campo de la Mythologia es el suelo mas fertil de alusiones; y que no pudo tirarse de otra parte que de la Historia fabulosa una Idea tan vasta como se pretendia, compuesta de variedad de Carros, y tanta multitud de Comitivas con su Musica, Bayles, y demàs adjacentes de un Festejo de Mascara, (¶) el qual, no desatendiendo circunstancia interessante en el assumpto; y guardando la debida coherencia en todas sus partes, fuesse capàz de desempeñar la expressiòn enérgica de los obsequios, aplausos, y vaticinios que se meditaban. A este intento se confirmò un Espectaculo formado de lo mas escogido, y adaptable que en Cielo, Tierra, y Mar ofrece la Antiguedad erudita; presentando en cada noche (aunque por disposicion de S. M. se juntò en una la execucion de lo perteneciente à las dos ultimas) diferente Region, y diferente Numen que tiene en ella su imperio, acompañado de las subalternas Deidades que, ò por el influxo que se les supone, ò por el ministerio que se les atribuye, tienen conexion con el Gefe que preside, ò su morada en aquella Esphera. En consequencia à esta disposicion tocò à Jupiter con Juno la presidencia de los Numenes Celestes en la primera noche; Se diò à Saturno con Opis la de los Terrestres en la segunda; y en la tercera se encargò à Neptuno con Amphitrite la de los Marinos. Assi distribuido el Festejo, y acomodados los trages, la armonia de la musica, y las demàs decoraciones à los assumptos que se pretendieron representar en cada noche; pensò Barcelona significar por medio de las Fabulas las sublimes Verdades, que la interessaban en el indecible jubilo de sus Naturales, y en la dicha de toda España.

Blai Ametller
(Barcelona, 1771 – Madrid, 1841)

La caça de l'estruç
Madrid, 1803

MNAC/GDG 2803 G

Vicente López ocupa un lloc molt destacat en la pintura espanyola de la primera meitat del segle XIX i n'és un dels representants més conspicus.

Aquesta obra forma part del conjunt dels diferents estudis i dibuixos preparatoris que López va fer per a la pintura d'història *Cir el Gran davant els cadàvers d'Abradato i Pantea*, encarregada pel rei Ferran VII i que el primer pintor de cambra no va arribar a finalitzar. Per a l'escena representada, coneguda a través del *modellino* conservat al Museo del Prado i d'una tela del Museo de Bellas Artes de Bilbao, López va utilitzar com a font iconogràfica l'obra literària de l'historiador Xenofont la *Ciropèdia*, un text destinat a glossar i enaltir la figura de Cir el Gran.

La figura femenina del MNAC forma part del grup de dones ploraneres que exterioritzen el seu desconsol al costat dels cossos morts dels dos protagonistes, amb un evident interès, per part de l'autor, de destacar el *pathos* tràgic i la retòrica gestual com dos dels components tradicionals de la pintura d'història. El mateix model femení va motivar l'execució d'altres estudis, dels quals un dibuix al llapis de la Biblioteca Nacional de Madrid és el que presenta un major nombre de coincidències estilístiques i analogies compositives amb el dibuix que comentem. A banda, no es poden menystenir les implicacions morals i propagandístiques d'un tema destinat a ocupar una de les sales de l'aleshores Museo Real. F.Q.C.

Dipòsit de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, 1902; ingrés, 1906

Tot i tractar-se d'un treball de pensionat, l'aquarel·la *Il contino*, feta després del seu primer viatge per terres marroquines, constitueix una de les produccions més virtuoses i emblemàtiques de la primera època d'activitat romana de Fortuny, ciutat a la qual s'havia traslladat l'any 1858, després d'haver estat becat per la Diputació Provincial de Barcelona, amb la finalitat que hi completés la seva formació artística. L'obra reflecteix una de les primeres aproximacions de Fortuny a la temàtica de gènere i inclou, amb el motiu de la font situada al segon terme de la composició i localitzada en els jardins de la Villa Borghese, una referència a la cultura clàssica de la qual es nodreix el pintor en aquesta etapa formativa.

El model posa amb un aire d'elegància afectada i distant, emfasitzant amb el seu gest altiu un cert orgull de nissaga que reforça una indumentària del segle XVIII formada pel tern tradicional –casaca, armilla i camisa–, acompanyada del preceptiu espasí i la perruca empolvorada.

Les inequívoques facultats tècniques de Fortuny s'aprecien en la subtilesa amb la qual és capaç de recrear l'efecte de transparència cristal·lina de l'aigua que brolla de la boca d'un dels mascarons de la font, el contingut del qual es precipita fins al fons d'un petit estany.

Després de la mort del pintor, alguns autors van identificar l'aquarel·la amb el nou títol de *Passeig pel jardí*. F.Q.C.

Vicente López
(València, 1772 – Madrid, 1850)
Cap de dona
Madrid, cap a 1826
MNAC/GDG 10281 D

Marià Fortuny
(Reus, 1838 – Roma, 1874)
Il contino
Roma, 1861
MNAC/GDG 10692 D

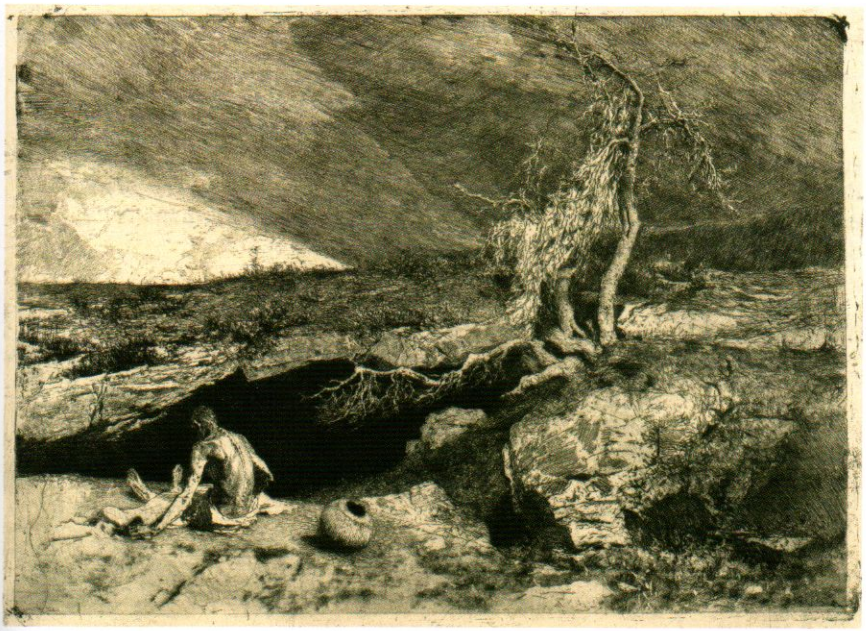
Després d'uns inicis com a il·lustrador de llibres durant el període de formació a Barcelona, Fortuny va continuar la seva activitat com a gravador i va esdevenir un dels grans especialistes del segle XIX en el conreu de la tècnica de l'aiguafort. Moltes de les seves estampes reflecteixen un sentiment d'admiració, sovint convertit en una influència figurativa i compositiva, envers els grans mestres del gravat europeu, entre els quals sobresurt d'una forma especial la figura de Francisco de Goya. Tanmateix, Fortuny sempre va saber transformar la presència d'aquesta tradició en un estímul molt fructífer per a la seva creativitat i mai no va derivar cap a propostes imitatives que limitessin un talent tan fecund i original.

En aquest sentit, a l'estampa que comentem, de la qual va fer moltes proves d'estat amb la intenció d'experimentar efectes de clarobscur d'una extraordinària bellesa poètica i d'un lirisme incomparable, s'acusa una dependència dels models temàtics del pintor i gravador José de Ribera. La relació és particularment perceptible si es compara la composició gravada per Fortuny amb un sant Jeroni gravat per l'artista valencià. En totes dues obres s'observen aspectes coincidents que es fan més palesos en el protagonista de la composició, la figura desnodrida d'un penitent, que en el cas del gravat de Fortuny accentua un sentiment de solitud, de desemparament, davant d'un paisatge gairebé desèrtic que adquireix unes característiques crepusculars i esdevé un dels grans protagonistes compositius. F.Q.C.

En aquesta sanguina que Sir Edward Burne-Jones –pintor i gravador anglès que va tenir un paper fonamental en el renaixement de l'art calcogràfic del seu país– va fer poc abans de morir, es veu la fidelitat de l'artista a un concepte estètic medievalista, el retorn a la natura i un cert misticisme i bellesa ideal, característiques que, sobretot a través d'Aubrey Beardsley, deixeble seu, influenciaran decisivament el simbolisme francès i contribuiran a la transformació d'aquest moviment cap al modernisme. A Catalunya, la seva influència es va deixar sentir, poc o molt, en Joan Llimona, Santiago Rusiñol i Ramon Pichot i, molt especialment, en Alexandre de Riquer, difusor i màxim exponent a Catalunya del prerafaelitisme.

La presència d'aquest dibuix de Burne-Jones a les col·leccions del Museu es deu al fet que va ser inclòs, nou anys després de la mort de l'artista, a la *V Exposició Internacional d'Art*, que es va inaugurar al Palau de Belles Arts de Barcelona el 27 d'abril de 1907. Riquer, vocal d'honor de l'exposició i comissari oficial de la Gran Bretanya, va seleccionar les obres dels artistes anglesos que hi van participar, i va organitzar, preparar, instal·lar i decorar les dues sales que els corresponien, on va aplegar 231 obres entre pintures, dibuixos, gravats, escultures i arts decoratives. La mostra va tenir molt èxit perquè va aconseguir una extraordinària participació d'artistes catalans i la incorporació de nombrosos artistes estrangers, fet que no es tornaria a repetir a Catalunya fins al 1917 amb l'*Exposició d'art francès*. C.V.M.

Marià Fortuny
(Reus, 1838 – Roma, 1874)
Anacoreta
Cap a 1869
MNAC/GDG 22034 G



Edward Burne-Jones
(Birmingham, 1833 – Londres, 1898)
Estudi de cap femení
1894
MNAC/GDG 27061 D

Figura emblemàtica del primer modernisme català, Casas encapçala, al costat d'altres artistes, el moviment de renovació de les arts figuratives catalanes de finals del segle XIX i principis del XX. Les excel·lents facultats artístiques del pintor es manifesten en aquest extraordinari dibuix pertanyent a la cèlebre galeria de retrats donada per l'autor a la Junta de Museus el 1909 i en la qual va fixar la imatge iconogràfica de les grans personalitats (artistes, músics i polítics) de la societat del seu temps. Molt probablement amb la intenció de trencar l'efecte òptic de repetició seriada, Casas va decidir alternar tant la disposició de les figures –dempeus, assegudes, en bust, de mig cos, de cos sencer– com la incorporació d'elements de paisatge o arquitectònics destinats a generar un major dinamisme o riquesa figurativa. Un exemple d'aquesta segona tipologia seria el retrat que comentem, que en el segon terme de la composició inclou una referència a la ciutat de París, identificada a través d'alguns dels seus monuments més emblemàtics, entre els quals destaca la inconfusible silueta del Sacré-Coeur, així com les aspes del popular Moulin de la Galette.

Casas va fer aquest magnífic retrat de Picasso jove, a l'edat de 19 anys, a París, quan tots dos pintors van visitar l'Exposició Universal del 1900. Ambdós artistes s'havien conegut, segurament el 1899, als Quatre Gats, un dels centres més dinàmics i emblemàtics de la Barcelona modernista. F.Q.C.

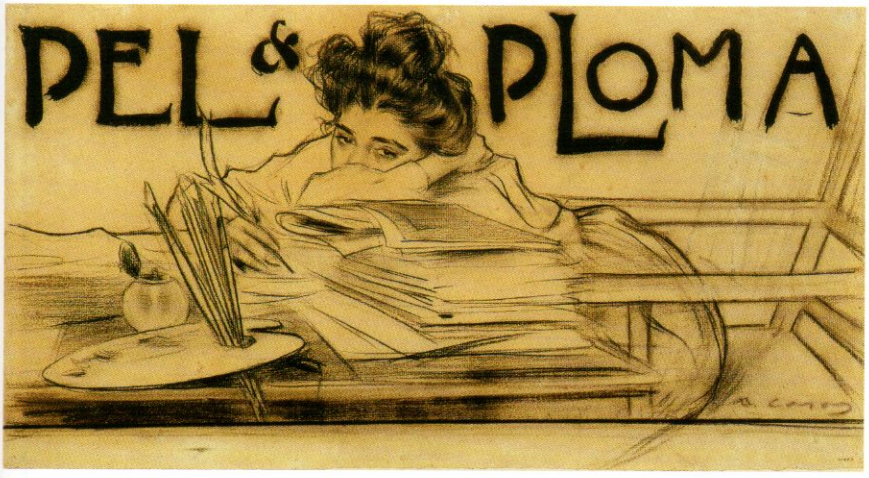
Dins el context de la gran activitat desplegada per la primera generació d'artistes modernistes, aquesta obra documenta una de les iniciatives culturals més destacades de la Barcelona del final del segle XIX. El mes de juny del 1899, Ramon Casas i Miquel Utrillo van posar en funcionament la revista *Pèl & Ploma*, títol que feia referència als atributs iconogràfics del pinzell i la ploma amb els quals s'identificaven les seves respectives professions. La publicació, que va tenir periodicitat setmanal fins al desembre del 1903, quan va ser substituïda per *Forma*, va esdevenir una de les fites més importants de les arts gràfiques catalanes del modernisme i va servir per difondre un gran nombre de composicions dibuixades per Casas, al costat de crítiques artístiques escrites per Utrillo.

El model de la dona un xic mandrosa, emblema de la Malenconia, es va convertir en una de les fórmules estereotipades de representar la figura femenina en l'obra de Casas, i amb el pas del temps, en un lloc comú de la seva poètica visual.

El dibuix preparatori per a la capçalera d'aquesta publicació va esdevenir un dels seus motius propagandístics més populars. De fet, aquest «logotip» va tenir uns usos molt variats: capçalera del paper de carta i anunci del setmanari i, fins i tot, invitació de la segona exposició individual de Casas, celebrada el mes de maig del 1900. Finalment, cal assenyalar que l'artista va fer-ne una altra versió, en un altre format i sense incloure-hi el títol, per a la portada del número 11 de *Pèl & Ploma*. F.Q.C.

Ramon Casas
(Barcelona, 1866-1932)
Retrat de Pablo Picasso
París, cap a 1900
MNAC/GDG 27264 D

Ramon Casas
(Barcelona, 1866-1932)
***Capçalera per a la revista* Pèl & Ploma**
Barcelona, 1899
MNAC/GDG 41257 D



El 1893, joves pintors com ara Ramon Pichot, Sebastià Junyent i fins Pablo Picasso, investigador incansable, es van sentir atrets cap a postures d'intenció simbolista. El simbolisme, moviment d'origen anglès que a poc a poc va envair els inicis del nou segle XX, exaltava l'idealisme evocant els temps medievals.

Pichot, format a la barcelonina escola de Llotja i més tard a París, membre en els seus inicis pictòrics de l'anomenada Colla de Sant Martí o del Safrà, a partir del 1894 va ser un dels integrants més joves del grup de Santiago Rusiñol, amb el qual va coincidir a París i amb qui va col·laborar en la gran festa d'inauguració del Cau Ferrat i en totes les festes modernistes celebrades a Sitges entre el 1894 i el 1898. Amb Rusiñol també va viatjar pel sud de França (1898) i més tard a Granada, on va pintar i dibuixar una sèrie d'obres que el 1899 exposà als Quatre Gats i després a Madrid. El 1894, Pichot il·lustrava les proses íntimes *Fulls de la vida*, la producció més mística de Rusiñol, per a la qual va fer 55 dibuixos de clara connotació simbolista, molt semblants, tant pel tema com pel procediment, a aquest dibuix.

Pichot, que en la seva primeríssima producció es dedicà al paisatge i que poc després s'integrà en el modernisme simbolista, posteriorment es va interessar per la figura i els tipus populars, per derivar de manera gradual cap al primitivisme. Amb el temps, la seva obra, actualment molt dispersa, va esdevenir estilísticament irregular, fruit potser de la seva trajectòria artística curta i de la seva manera de viure, contínuament de viatge. C.V.M.

Hassall, pintor, xilògraf, il·lustrador i cartellista, va completar la seva formació artística a l'Acadèmia de Belles Arts d'Anvers i a l'Académie Julien de París. Els seus primers dibuixos van aparèixer el 1890 a *The Daily Telegraph*. Col·laborador en diverses revistes, sobretot com a caricaturista, va il·lustrar també postals i llibres infantils. Durant els set anys que va treballar per a l'editorial David Allen and Sons va dibuixar prop de 600 cartells anunciadors, la majoria dels quals eren dels mateixos contes que il·lustrava. Més endavant, va fundar una escola exclusivament per a artistes dedicats al cartellisme.

La relació de Lluís Plandiura, un dels primers col·leccionistes de cartells al nostre país, amb Hassall es va iniciar a través de la correspondència que el primer mantenia amb diversos cartellistes estrangers, especialment anglesos. Bona part de la important col·lecció de cartells catalans i estrangers que Plandiura va arribar a aplegar va ser exposada per primer cop l'octubre del 1901 al Cercle Artístic de Sant Lluc. El gener del 1903 es va celebrar al Reial Cercle Artístic de Barcelona la segona gran mostra de cartells de la Col·lecció Plandiura (de la qual presentem el cartell anunciador que va fer Hassall), exposició que aquesta vegada va assolir ressò internacional, en haver-hi representats els millors cartellistes de l'època, tant catalans com estrangers. Aquestes exposicions van ser les més importants que es van celebrar a Barcelona a principis del segle XX. Hassall, que també hi va participar, va fer expressament per al seu amic la targeta-invitació d'aquesta exposició. C.V.M.

Ramon Pichot
(Barcelona, 1871 – París, 1925)
Capvespre
Cap a 1894-1900
MNAC/GDG 26903 D

John Hassall
(Walmer, Dover, 1868 – Londres, 1948)
Círcol Artistich. Exposició de Cartells
Cap a 1903
MNAC/GDG 69807 D

A banda de la seva interessant trajectòria pictòrica i dibuixística (com a il·lustrador va col·laborar a les millors revistes de l'època, com ara *Le Rire*, *Paris Illustré* i *La Revue Blanche*), Toulouse-Lautrec va excel·lir com a litògraf i cartellista.

Aquest cartell creat per anunciar la presentació de la cantant irlandesa May Belfort al Petit Casino de París el 1895, com tots els que l'artista va fer, ja en vida d'ell va assolir un gran èxit i va ser premiat en una exposició internacional de cartells celebrada a Reims el 1896.

En l'obra de Toulouse-Lautrec, dedicada gairebé exclusivament a temes que reflecteixen l'ambient dels cafès-concert, els bordells i la vida nocturna parisenca, i concretament en el cartell que comentem, s'hi constata la influència que l'art japonès, molt en boga en aquella època, va exercir sobretot en la composició, l'estilització, la forma i l'arabesc dels cartells anunciadors d'aquest artista, influx que a través de la seva personal manera de fer va aconseguir revolucionar les arts gràfiques. L'extraordinària qualitat de tota l'obra cartellística de Toulouse-Lautrec va causar un gran impacte, que es va deixar sentir en molts dels millors artistes del seu temps dedicats a aquesta modalitat, així com entre els *fauves* francesos i els expressionistes alemanys. Dels artistes catalans que reben aquesta influència cal esmentar, entre d'altres, Ramon Casas, Santiago Rusiñol, el mateix Isidre Nonell i fins el jove Pablo Picasso. C.V.M.

Aquest retrat és una de les darreres produccions del període parisenc de l'artista, iniciat el 1896 i culminat el 1905. Durant aquests anys d'estada a París, i abans de convertir-se en un dels representants més il·lustres del moviment pictòric noucentista, Sunyer va evolucionar des d'un inicial interès per copsar la marginalitat d'alguns dels habitants de la ciutat, els populars *clochards*, fins a una progressiva fascinació per l'atmosfera sofisticada i elegant d'un univers cosmopolita. La integració del pintor en la realitat artística francesa va ser immediata, atès que des del 1897 ja col·laborava a *Le cri de Paris* i il·lustrava amb litografies *Les soliloques du pauvres,* de Jehan Rictus.

El dibuix que comentem acusa la influència, o si més no el ressò, del llenguatge dels grans pintors francesos que van plasmar la vida bohèmia. De fet, en aquesta segona etapa d'actuació, la seva paleta es torna molt més lluminosa i adopta una gamma cromàtica molt més rica. *Retrat de dona* palesa un gust pels detalls refinats i elegants, que es manifesten de forma especial tant en la indumentària a la moda que vesteix la model com en els complements, per exemple el mocador de color blau i el barret, que esdevenen una declaració de principis molt hedonista. En termes generals, tot aquest període de Sunyer va estar presidit per un predomini del treball sobre suport de paper, tant en la tècnica del gravat a l'aiguafort com en la del pastel. F.Q.C.

Henri de Toulouse-Lautrec
(Albi, 1864 – Malromé, 1901)
May Belfort
París, 1895
MNAC/GDG 748 C

Joaquim Sunyer
(Sitges, 1874-1956)
Retrat de dona
París, 1904
MNAC/GDG 39140 D

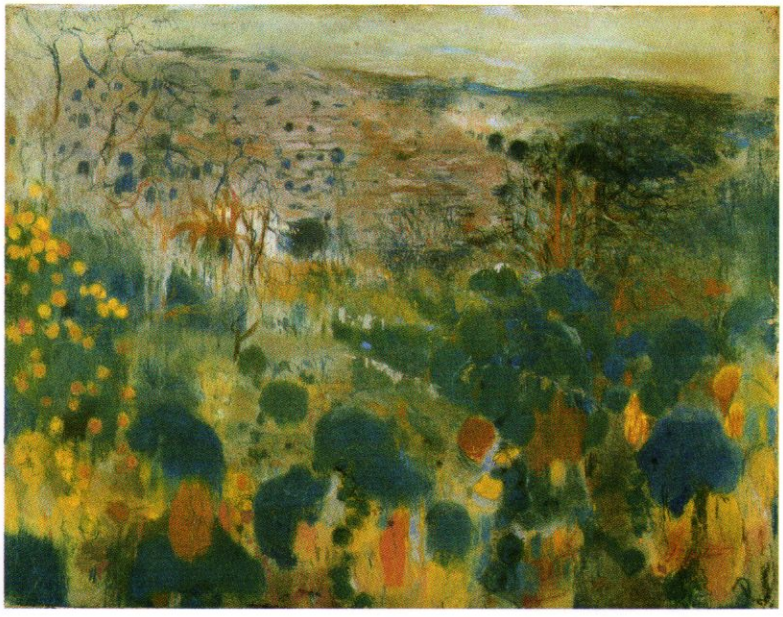
Des d'un inicial figurativisme fonamentalment conreat durant els anys d'activitat més primerenca i arrelat en la tradició catalana del darrer terç del segle XIX, la poètica de Mir evolucionà cap a un tipus de pintura nova i diferent, amb escassos punts de coincidència temàtica i estilística amb el treball dels seus contemporanis. En l'eclosió d'aquest nou llenguatge, d'altra banda tan suggeridor i singular, va ser decisiu el viatge que el pintor va fer a Mallorca al començament del 1900, on va romandre fins al 1903. La descoberta del paisatge de l'illa va exercir una influència molt positiva en el procés de maduració personal de l'artista, atès que a partir d'aquest fèrtil contacte la seva producció va derivar cap a propostes estètiques molt originals. La pràctica del *plein air*, amb les seves lògiques conseqüències visuals, va obrir les portes a la irrupció destacada, gairebé aclaparadora, d'una combinació esclatant de llum i color, on les formes naturals d'aquest paisatgisme organicista es van convertir en les autèntiques protagonistes de l'obra artística, i el que és més destacable encara, sense fer cap mena de concessió a les servituds anecdotistes i amb un decantament cap a l'abstracció. Tots aquests aspectes, sumats a una recerca quasi intuïtiva d'aquest nou llenguatge artístic, fan de Mir un dels referents indiscutibles de la modernitat artística catalana. Per les seves característiques estilístiques, la composició que comentem s'hauria d'adscriure molt probablement a l'etapa mallorquina. F.Q.C.

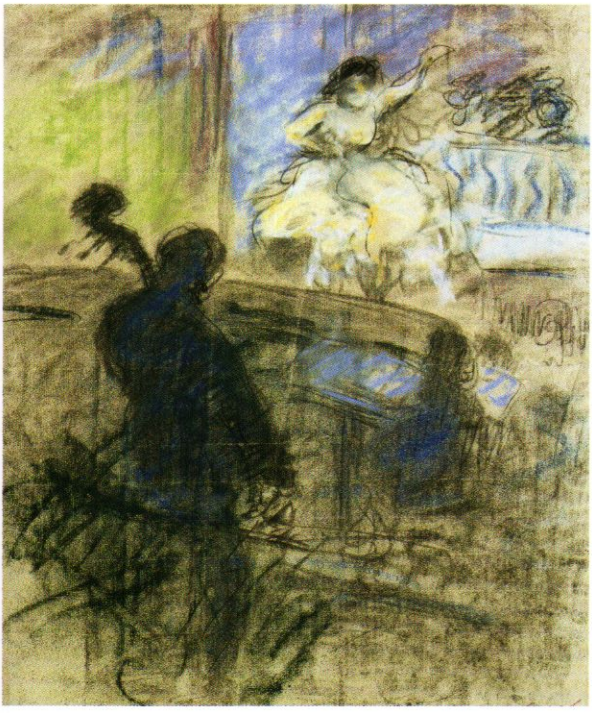
Col·lecció Riera dipositada al MNAC per la Generalitat de Catalunya, 1995; ingrés, 2002

Format a l'escola de Llotja, Canals inicià el seu itinerari artístic a Barcelona al costat d'Isidre Nonell, amb qui va formar part del grup d'artistes conegut amb el nom de la Colla del Safrà. Seguint el model dels seus predecessors modernistes, el 1897 Nonell i Canals van decidir traslladar-se a París, on van exposar diverses vegades. Des d'un punt de vista temàtic, l'obra d'aquest primer període d'activitat parisenca, i més concretament *Interior de music-hall*, acusa el conreu de nous motius hedonistes, alegres, centrats en l'interès per copsar l'atmosfera de la bohèmia parisenca, de les tipologies populars que habiten els cafès de la ciutat, sense derivar, però, cap a aspectes descriptius o anecdòtics.

De fet, la representació d'aquests escenaris, la projecció d'una imatge estereotipada d'una ciutat ociosa, no constitueix cap aportació original, atès que forma part de l'imaginari col·lectiu de tots els artistes que viuen i treballen en el context del París de la fi del segle XIX. Tanmateix, no podem menystenir els brillants resultats plàstics palesats en una composició que sap transmetre, de manera convincent, els sentiments i les sensacions viscuts pel seu autor. D'idèntica manera, són també destacables els aconseguits efectes de vivacitat i ritme visual que transmeten els dos protagonistes principals de la composició: un músic situat en primer terme i una ballarina que ocupa el centre de l'escenari, les formes dels quals són del tot imprecises i esvaïdes, de factura esbossada. F.Q.C.

Joaquim Mir
(Barcelona, 1873-1940)
Paisatge
Mallorca, cap a 1900-1903
MNAC 207738





Ricard Canals
(Barcelona, 1876-1931)
Interior de music-hall
París, cap a 1897-1899
MNAC/GDG 16097 D

L'obra de Francesc Gimeno, realista i plena de força, és difícil de catalogar per la seva individualitat i especial manera de ser i de fer; el seu art, directe, sincer i apassionat, no té res a veure amb els corrents artístics del seu temps.

Si bé els temes més freqüents que va tractar es van veure condicionats per les seves circumstàncies personals –l'ofici de pintor que va exercir fins al 1916 o el 1917 el tenia ocupat tot el dia–, mai no va deixar de pintar i dibuixar un parell d'hores abans d'anar a treballar, i així va iniciar una nombrosa i magnífica sèrie d'autoretrats i estudis del natural en els quals feia servir de models la seva muller i els seus fills, moltes vegades encara adormits. Els paisatges, excepte petites notes, els pintava els dies de lleure.

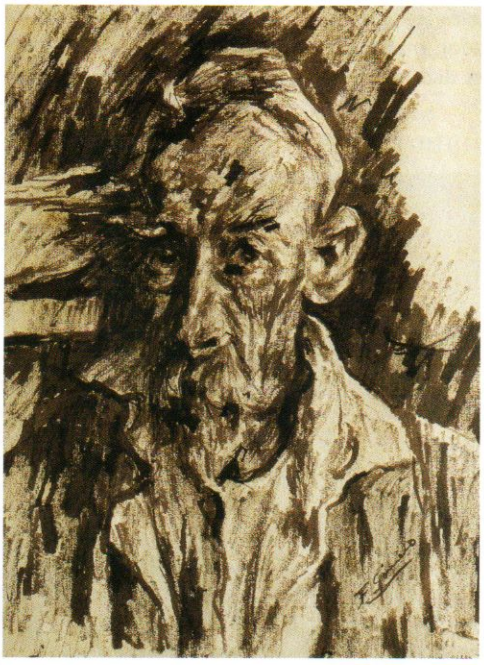
Sense renunciar a la seva vocació, durant anys va participar en les diverses exposicions de belles arts i indústries artístiques que es celebraven a Barcelona, en alguna de les quals, fins i tot, va ser distingit. La seva primera exposició individual, però, no va tenir lloc fins al 1915, a les barcelonines Galeries Dalmau, i gràcies a l'èxit obtingut va retrobar un vell amic seu, Francesc P. Bedós i Artal, de Sabadell, que a partir d'aquell moment es va fer càrrec de les despeses del seu manteniment a canvi de la producció pictòrica, la qual cosa li va permetre deixar l'ofici de pintor de parets per dedicar-se, finalment, de ple al seu art.

En aquest autoretrat, que pertany a la sèrie de dibuixos fets l'última etapa de servitud i obligació diària, Gimeno aparenta tenir prop de 50 anys. C.V.M.

Isidre Nonell, un dels millors pintors catalans del postmodernisme, es va formar a l'acadèmia de Josep Mirabent i a la de Gabriel Martínez Altés. Va alternar aquesta formació amb la que rebia a l'escola de Llotja, on va ser alumne de Lluís Graner, amb qui va compartir l'afició pels temes del món obrer i de la gent humil, al mateix temps que formava part de la Colla del Safrà.

L'estada a Boí, el 1896, li va proporcionar un dels temes que van contribuir notablement a la seva anomenada, escandalitzant l'opinió pública i sobretot la burgesia catalana. Ara bé, si al principi els marginats de la societat, cretins, pidolaires i repatriats van acaparar l'interès de Nonell, a partir del 1905 el tema preferit van ser les gitanes, tema al qual es va dedicar gairebé en exclusiva, tant en pintura com en dibuix, fins al 1908.

Si es comparen els primers estudis i apunts del natural, molts apareguts a l'*Esquella de la Torratxa* el 1894 i a *La Vanguardia* el 1896, amb la sèrie dels cretins iniciada a finals del 1896, i els dibuixos aquarel·lats amb el tema de les gitanes i les extraordinàries il·lustracions que, a partir del 1908, va fer per a la revista *Papitu*, és evident que el sentit del color i la matèria del Nonell pintor mai no va privar ni minvar la gràcia i la vivacitat del Nonell dibuixant. Malgrat el rebuig inicial i el fet que la seva obra ja estava consolidada des del 1901, Nonell, pocs mesos abans de morir, encara va poder gaudir de l'èxit de la seva última exposició, celebrada al Faianç Català el 1910. C.V.M.



Francesc Gimeno
(Tortosa, 1858 – Barcelona, 1927)
Autoretrat
Cap a 1915
MNAC/GDG 41256 D

Isidre Nonell
(Barcelona, 1872-1911)
Una buscona
1906
MNAC/GDG 26875 D

Xavier Nogués, una de les figures més representatives del noucentisme que va excel·lir com a dibuixant, il·lustrador, pintor de murals i de cavallet, decorador de vidre i de ceràmica, va ser, a més, un dels millors gravadors catalans de la primera meitat del segle XX.

Els seus primers aiguaforts daten del 1910. Encara que de manera intermitent, Nogués es va dedicar a aquesta tècnica calcogràfica al llarg de tota la seva trajectòria artística, com demostra el fet que de les vuit úniques exposicions individuals que va celebrar en vida, del 1917 al 1940, totes van ser d'obra gravada, sense comptar que en moltes de col·lectives també hi va figurar només com a gravador. Per exemple, en la seva primera exposició individual, que va tenir lloc a l'Ateneo de Madrid l'abril del 1917, hi va presentar 25 gravats, nou fets entre el gener i el març d'aquell mateix any, entre els quals figurava aquest gravat, que Nogués va titular *L'atzavara*. La seva excel·lent composició, així com les figures, dintre el més pur i genuí noucentisme classicista, aniran sorgint en cadascun dels gravats d'aquest moment, de la mateixa manera que també quedaran reflectides a les pintures murals del Saló Plandiura, una de les seves obres més extraordinàries, iniciada a partir del 1917.

És a partir d'aquesta data i fins al 1920 que la producció de Nogués experimentarà un desenvolupament extraordinari. Reconegut com a excel·lent dibuixant a través de les pàgines del *Papitu*, formarà part de l'associació Les Arts i els Artistes, col·laborarà i dirigirà diverses revistes de l'època, pintarà els murals del celler de les Galeries Laietanes i el Saló Plandiura, decorarà ceràmica, publicarà *La Catalunya pintoresca* i es donarà a conèixer com a gravador. C.V.M.

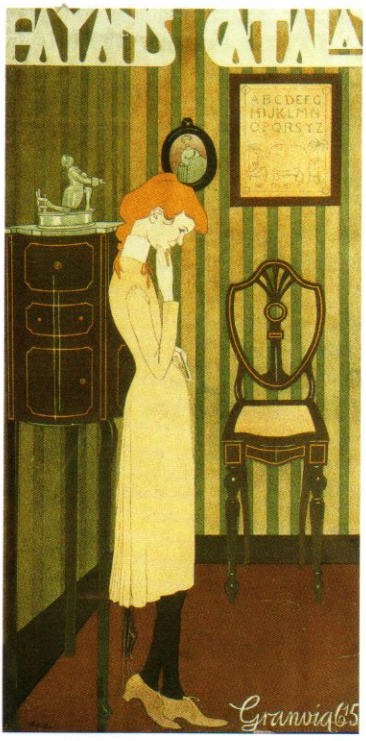
Dibuixant, caricaturista, pintor, cartellista, dissenyador, crític i historiador de l'art, Feliu Elias va signar amb el seu veritable nom l'obra pictòrica, va emprar el pseudònim de Joan Sacs com a crític d'art i el d'Apa com a caricaturista i cartellista. En la *V Exposició Internacional d'Art* de Barcelona (1907) va obtenir medalla de primera classe per la seva caricatura *El penjat*, però no va ser fins al 1908, quan va fundar la revista satírica *Papitu*, que va dirigir fins al 1911, que els seus dibuixos van donar-lo a conèixer al gran públic. De la seva producció cartellística, que va del 1904 al 1934, només s'han localitzat fins ara una vintena d'obres, entre les quals destaca el cartell que comentem, que es distingeix pel tractament més abstracte de la composició i la figuració, a diferència de l'hiperrealisme de la seva obra pictòrica.

Aquest cartell del Faiança Català, establiment dedicat a la venda de ceràmica i objectes d'art, fundat el 1897 a Sabadell pel ceramista Marià Burguès i Serra i que a partir del 1898, ja a Barcelona, va continuar el seu nebot Marià Segura i Burguès, sembla haver estat fet cap al 1904 per tal d'anunciar el canvi de numeració del carrer on estava situada l'esmentada botiga, la Gran Via de les Corts Catalanes.

El Faiança Català, igual que els Quatre Gats, va esdevenir sala d'exposicions i punt de trobada d'una colla de pintors noucentistes que el 1910 van fundar l'agrupació Les Arts i els Artistes, entitat que va tenir una forta repercussió en el panorama artístic de l'època. C.V.M.

Xavier Nogués
(Barcelona, 1873-1941)
Atzavara amb figures
Barcelona, 1917
MNAC/GDG 7386 G

Feliu Elias
(Barcelona, 1878-1948)
Fayans Català
Barcelona, cap a 1904
MNAC/GDG 420 C



Manolo, que des de molt jove va anar a l'escola de Llotja i va alternar en l'ambient modernista dels Quatre Gats, va anar a París per primera vegada el febrer del 1901. Allí, a més de la lluita per la supervivència i per fer-se popular en els ambients literaris i artístics més interessants del moment, va començar a definir la seva obra.

La coneixença amb el marxant Daniel-Henri Kahnweiler va fer possible, a finals del 1909, el seu trasllat a Ceret, on va dur a terme les seves primeres millors obres, que aviat esdevindrien conegudes internacionalment. La gran personalitat de Manolo va atraure al seu voltant, primer des del 1910 fins al 1914 i després del 1916 al 1927, una sèrie d'artistes entre els quals destaquen Aristides Maillol, Henri Matisse, André Derain, Georges Braque, Juan Gris, Max Jacob, Pablo Picasso, Pierre Brune i Chaïm Soutine, la qual cosa va donar origen al que després s'ha anomenat Escola de Ceret, referència obligada en la història de l'art del segle XX.

És a partir de la seva segona estada a Ceret, que coincideix amb la seva etapa de maduresa artística, que Manolo va introduir el tema de la tauromàquia en el seu repertori (el 1922 es va inaugurar a Ceret la nova plaça de toros), tema que inevitablement havia d'interessar-li, així com el color de les imatges que presideixen tot el ritual de la festa. És a Ceret on aquell mateix any esculpeix el primer relleu d'un picador i el magnífic baix relleu dels dos toreros, tema que va continuar treballant a partir del 1929, ja instal·lat definitivament a Caldes, i que va anar repetint en pintures i dibuixos fins al 1942. C.V.M.

Col·lecció Riera dipositada al MNAC per la Generalitat de Catalunya, 1995; ingrés, 2002

En aquesta obra, una de les més representatives de l'època de joventut de Salvador Dalí, l'artista deixa de banda la preocupació per la composició i el color i inicia una etapa que podem considerar un dels períodes més equilibrats de la seva producció artística, tot i que, segons conta ell mateix en la seva *Vida secreta*, va ser una etapa viscuda de manera exaltada i frenètica, altrament ben pròpia del seu temperament hipersensible i apassionat.

En aquest dibuix, del qual hi ha una altra versió gairebé idèntica que es troba en una col·lecció particular de Barcelona, el pare, a qui s'ha representat de tres quarts assegut de perfil mirant cap a la seva dreta, recorda la mateixa figura del retrat a l'oli que Dalí va pintar uns mesos més tard (vegeu p. 288). Però és en aquest dibuix, un dels molts que aquell estiu va fer, especialment de la seva germana, on arriba a una depuració de la línia, que es fa palesa en l'acurat detall dels rostres, que treballa amb una gran delicadesa, particular manera de fer que més endavant, i ja per sempre, caracteritzarà les seves obres surrealistes. C.V.M.

Manolo Hugué
(Barcelona, 1872 – Caldes de Montbui, 1945)
Corrida
1927
MNAC 212712

Salvador Dalí
(Figueres, 1904-1989)
Retrat del pare i la germana de l'artista
Figueres, 1925
MNAC/GDG 66171 D

Si bé no podem precisar la data exacta d'execució d'aquest dibuix al pastel, sí que podem deduir-la perquè sabem que González va treballar aquest tema i aquesta tècnica en profunditat a partir del 1914. Malgrat haver-la emprat abans, entre el 1905 i el 1910, de manera esporàdica, no és fins al 1915 que exposa sis obres fetes amb aquest procediment al *Salon des Indépendants* de París. A partir d'aleshores, se'n serveix sovint, fins al 1919. Aquest rostre femení, un dels seus temes preferits en aquell moment, forma part d'una sèrie de retrats amb aquesta tècnica, entre els quals destaca el magnífic *Autoretrat* (MNAC/GDG 113452 D) dipositat al Gabinet. González, que abans de ser escultor havia estat pintor, al llarg de la seva vida es va servir d'aquestes dues disciplines per dur a terme la seva obra. Va arribar a dominar el pastel, una de les tècniques més difícils, a la perfecció, i la va adaptar, servint-se del color, per donar volum i profunditat als seus dibuixos, jugant amb la matèria pastosa del procediment i amb l'espai, i creant una obra sòlida i admirablement construïda que la fa doblement interessant. C.V.M.

En els dibuixos de González trobem des d'estudis de caràcter figuratiu fins a croquis cubistes, sense deixar, però, del tot la forma sensible, a la qual l'artista torna constantment al llarg de tota la vida. Aquesta diversitat i aquest contrast d'estil, fruit de la seva laboriosa investigació, també els trobem en els temes, que apareixen i desapareixen al llarg de la seva trajectòria artística, al mateix temps que les tècniques emprades li serveixen per perfeccionar i millorar la seva obra.

És a partir del 1905 que mostra els primers retrats dibuixats al llapis conté, amb lleugers tocs de pastel, tècnica que anirà desenvolupant i de la qual se servirà gairebé en exclusiva sobre paper de color fosc durant el període que va del 1910 al 1919.

Aquesta és una de les millors èpoques de què Juli González gaudirà en tota la seva vida, tant personalment com artísticament. A partir del 1914 i gairebé sense interrupció fins al 1918, González farà maternitats i noies o dones joves pentinant-se, rentant-se o vestint-se, com la que comentem. En totes les obres d'aquest moment reflecteix el desig de viure i dóna pas a una certa sensualitat de línia i color, rara concessió que no es tornarà a permetre ni apareixerà mai més en la seva producció. C.V.M.

Juli González
(Barcelona, 1876 – Arcueil, 1942)
Expressió dolça
Cap a 1914-1918
MNAC/GDG 113535 D

Juli González
(Barcelona, 1876 – Arcueil, 1942)
Dona rentant-se
Cap a 1914-1917
MNAC/GDG 113538 D

A partir del 1936, González, preocupat pels esdeveniments de la Guerra Civil espanyola, va fer nombrosos dibuixos que li servirien per dur a terme la seva escultura *La Montserrat*, una de les seves obres més emblemàtiques i una de les més conegudes com a símbol de la resistència. Va ser exposada per primera vegada a la mostra *Origines et développement de l'art international indépendant*, que va tenir lloc al museu del Jeu de Paume de París entre els mesos de juliol i octubre del 1937. A finals d'aquell mateix any, González tornaria a presentar *La Montserrat* al Pavelló Espanyol de l'Exposició Universal de París, on va assolir un èxit extraordinari.

Més endavant, González va reprendre aquest tema en estudis dels quals hi ha diverses variants, com la sèrie de figures de camperoles a peu dret i amb els braços enlairats en actitud desesperada o la de *Caps cridant*, datats entre el 1938 i el 1941, temàtica que va continuar treballant i desenvolupant fins a la seva mort. Aquest dibuix, datat al maig de 1940, pertany a aquesta última sèrie, i està fet quan González ja es trobava instal·lat amb tota la família a Lasbonygues (Lot), etapa durant la qual la Segona Guerra Mundial, que havia esclatat l'any anterior, obligaria l'artista a limitar la seva producció al dibuix i al modelat amb fang. C.V.M.

Juli González
(Barcelona, 1876 – Arcueil, 1942)
Montserrat cridant
1940
MNAC/GDG 113554 D

Fotografia

La col·lecció de fotografia

El MNAC va incorporar la fotografia a les seves col·leccions l'any 1996, atenent la demanda de diferents àmbits culturals i patrimonials, que reclamaven una acció urgent de compromís amb el patrimoni fotogràfic. Amb la creació del Departament de Fotografia es donava la resposta adient a l'entorn fotogràfic, als autors i les seves obres, i també als llegats patrimonials que esperaven accions que els rescatessin definitivament de l'oblit moral i de la destrucció material.

L'objectiu del Museu és reunir obres des de l'origen de la fotografia, l'any 1839, fins a l'actualitat, en una col·lecció representativa de la història de la fotografia que posa atenció especial a la fotografia catalana.

La col·lecció mostra un recorregut pels diferents moviments artístics que comença amb els usos de la fotografia en l'etapa inicial, amb obres de Disdéri, Jean Laurent, Francis Frith, Charles Clifford o Gaston Braun entre d'altres. Segueix el període pictorialista, sorgit cap a 1888 i que va perdurar a Catalunya fins a mitjan segle XX, amb autors tan importants com Antoni Campañà, Claudi Carbonell, Pere Casas Abarca, Josep M. Casals i Ariet, José Ortiz Echagüe, Joaquim Pla Janini i Joan Porqueras entre els més destacats. A continuació les avantguardes històriques, on destaquen Antoni Arissa, Josep Batlles, Pere Català Pic, Emili Godes, Josep Lladó i Josep Masana. El període següent, el de la Guerra Civil, compta amb l'important document gràfic d'Agustí Centelles. Després, la nova avantguarda sorgida a la postguerra amb Otho Lloyd, Joaquim Gomis i continuada amb el neorealisme de Francesc Català-Roca, Colita, Joan Colom, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Leopoldo Pomés, Ton Sirera, Ricard Terré i Julio Ubiña. Finalment, el període contemporani, a partir de la transició política a España, amb noms tan representatius com Manel Armengol, Toni Catany, Manuel Esclusa, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Jordi Guillumet, Kim Manresa, Jorge Ribalta i Humberto Rivas, entre d'altres.

La finalitat del departament és la salvaguarda d'aquest material mitjançant la recuperació, l'inventari i la restauració, per permetre'n l'estudi i la difusió, amb criteris d'orientació tant cap a la fotografia històrica com cap a les vies més experimentals i d'avantguarda.

És voluntat del MNAC que el Departament de Fotografia, per la riquesa de les seves col·leccions, esdevingui el punt de referència obligat i indiscutible de la recerca i la creació fotogràfica al nostre país.

Les característiques específiques de la fotografia com a material sensible a la llum fan que les obres que configuren la col·lecció es trobin ubicades, tot al llarg del recorregut museogràfic, en sales adequades a les condicions mediambientals requerides. Amb tot, la fragilitat d'algunes tècniques no permet presentar permanentment les mateixes obres i per això cada tècnica té un rigorós ordre de rotació per tal de preservar la conservació de les peces i mantenir-les en les millors condicions.

Aquesta circumstància ens obliga que les obres publicades a la guia sols ho siguin a manera de referència dels diferents períodes de cada àmbit, en conseqüència és probable que el visitant pugui trobar, en el moment de la visita, exposada alguna obra diferent a la publicada. Malgrat això no variarà el discurs museològic, ja que les peces exposades pertanyen als mateixos períodes, són d'una qualitat equivalent, i aniran acompanyades de les seves corresponents fitxes tècniques.

Foto portadella: **Emili Godes**. ***Pèsol***, detall, cap a 1930. Dipòsit de la família Godes

Dels orígens al pictorialisme, 1839-1888

Tracta de l'aparició històrica del mitjà en el nostre context, al segle XIX, i de les condicions socials, tecnològiques i culturals en les quals la fotografia va viure les seves primeres dècades. Aquest període és el preindustrial, és a dir, quan la fotografia encara no havia assolit una simplicitat tecnològica que la fes assequible popularment i massiva. De la mateixa manera, és un moment en què els mitjans de comunicació encara no han incorporat la impressió fotomecànica. Això no començarà a passar fins a finals del segle XIX, encara que no serà de manera generalitzada fins ben entrat el segle XX, en el període d'entreguerres. La cultura de la pàgina impresa suposa una veritable transformació en la comprensió històrica de la fotografia.

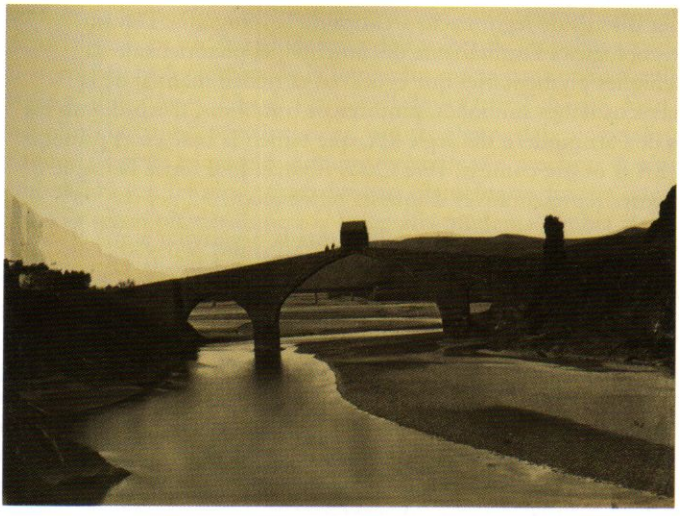
Els primers usos de la fotografia en aquest període van consistir fonamentalment en la fotografia de viatges i llocs pintorescos, la documentació de monuments històrics, grans obres arquitectòniques i d'enginyeria. Aquesta és una activitat fotogràfica característica del període inicial de la fotografia en un sentit global, que internacionalment va tenir els millors exemples a les comandes públiques i expedicions geogràfiques colonials. Aquestes empreses estaven associades, d'una banda, amb la voluntat de conquesta i explotació dels territoris naturals i, de l'altra, a l'inici històric dels viatges, precursors del turisme, una tendència social i cultural l'arrel moderna de la qual cal vincular-la amb el pensament de la Il·lustració i amb la comprensió del viatge com una experiència formativa. En aquest sentit, els viatges fotogràfics se situen en la tradició de les vistes i les estampes il·lustrades del segle XVIII.

L'altre gran àmbit en el qual la fotografia va tenir un paper determinant és el del retrat. A la segona meitat del segle XIX apareixen els primers estudis fotogràfics i la seva popularitat entre la burgesia no farà res més que créixer, primer mitjançant el daguerreotip, peça única que conserva el preciosisme del camafeu i la miniatura, i més endavant mitjançant les targetes de visita, que permetran la multiplicitat i una més gran democratització de l'accés al retrat.

Francis Frith
(Chesterfield, 1822 – Cannes, 1898)
Barcelona
s.d.
MNAC 212762

Dipòsit del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra, 2003

José Martínez Sánchez
(Bicorp, 1808-1874)
Barcelona. Pont del Diable
Martorell, cap a 1865
MNAC 212764



Dipòsit del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra, 2003

André-Adolphe-Eugène Disdéri
(París, 1819 – Niça, 1889)
Infante Princesse Victoria de Bourbon, Comtesse de Mascali
Cap a 1860
MNAC 212757

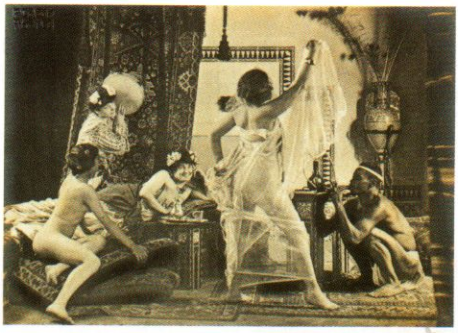
Dipòsit del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra, 2003

Del pictorialisme a les avantguardes, 1888-1917

La industrialització massiva de la fotografia a partir dels nous models de càmeres Kodak l'any 1888 marca el naixement generalitzat d'un fenomen crucial en el desenvolupament tecnològic de la fotografia, l'*amateurisme* i també el que d'una certa manera es pot veure com el seu complement i contrapartida elitista, el pictorialisme, primer discurs de legitimació artística de la fotografia. Davant l'estandardització tecnològica i l'utilitarisme documental, el pictorialisme va proposar l'ús de tècniques pigmentàries que evocaven el treball manual de la pintura, així com els seus temes simbòlics, pintorescos o sublims, d'acord amb els paradigmes estètics de l'art modern del segle XIX, que tenien la base en el principi romàntic del geni. En el nostre context, Pere Casas Abarca, José Ortiz Echagüe o Carlos Yñigo són figures representatives d'aquesta tendència.

Encara que el pictorialisme pugui semblar avui, i sota la negativitat a què el van condemnar els diversos moviments de modernitat fotogràfica del segle XX, com una prolongació de la vella acadèmia, és a dir, reaccionari, no hauríem de deixar d'entendre que inicialment el pictorialisme va ser un moviment progressista de renovació i ruptura, el primer corrent artístic que va tenir la fotografia i el preludi dels grans discursos de legitimació de la fotografia moderna.

Pere Casas Abarca
(Barcelona, 1875-1958)
La danse
Cap a 1900
MNAC 207769



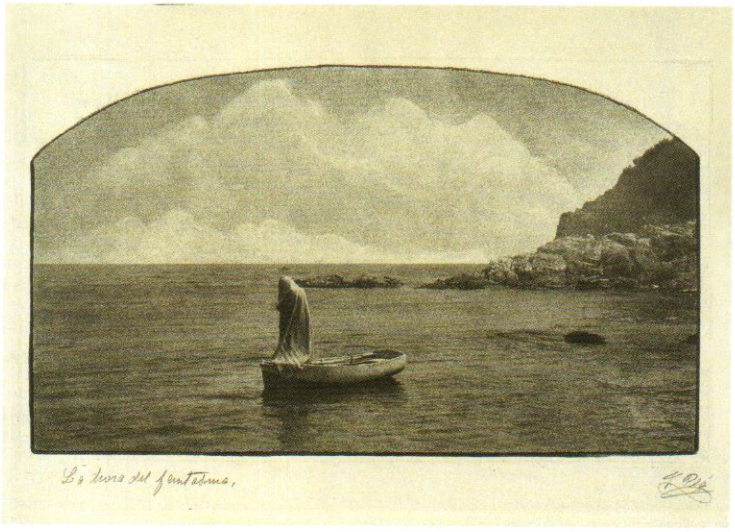
José Ortiz Echagüe
(Guadalajara, 1886 – Madrid, 1980)
Sermón en la aldea
1903
MNAC 212777

Dipòsit del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra, 2003

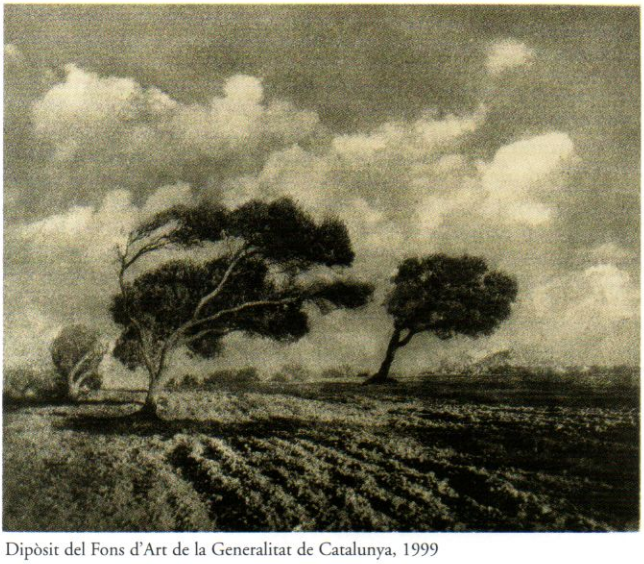
Pictorialisme tardà, 1917-1936

La modernitat dels postulats i la pràctica de Pere Català Pic, Josep Masana, Emili Godes, Antoni Arissa, Josep Sala, Joaquim Gomis o Josep Lladó, entre d'altres, no van acabar amb el pictorialisme, contra el qual es van rebel·lar, sinó que van haver de conviure amb ell durant anys. Les seves propostes van ser contrarestades per les dels fotògrafs que van continuar pel camí obert pel pictorialisme, en un gest en defensa dels valors de les belles arts davant la modernitat revolucionària de la fotografia entesa com una art aplicada. Josep Maria Casals i Ariet, Claudi Carbonell, José Ortiz Echagüe, Joan Porqueras i Joaquim Pla Janini, principalment, van ser alguns dels pictorialistes més notables d'aquesta segona generació. Aquests fotògrafs van practicar el pintoresquisme simbolista i van fer servir procediments pigmentaris. Encara que l'oposició d'aquest segon pictorialisme a la fotografia moderna sembla clara, en una anàlisi més detallada veiem punts de contacte i contaminacions entre ambdues tendències. Així, es pot trobar el cas de fotògrafs que conjuguen la tècnica pictorialista, l'estètica moderna i la recerca d'abstraccions com Antoni Campañà, Joan Porqueras i Antoni Arissa, o fotògrafs moderns que no són aliens a un cert gust nostàlgic en els seus temes i en les seves tècniques de retoc i manipulació, com per exemple Josep Masana. La diversitat mateixa de Joaquim Pla Janini il·lustra la complexitat del procés de convivència de la modernitat amb la seva contrapartida tradicionalista. En el nostre país, el pictorialisme es va mantenir com una pràctica fotogràfica dominant fins molt tard, ja ben entrada la dècada de 1950. La peculiar història del nostre país en relació amb els nostres veïns europeus va determinar, probablement, la llarga permanència d'aquesta tendència nostàlgica. La modernitat local apareixia en certa manera contrarestada i frenada per les forces històriques que pretenia superar.

Joaquim Pla Janini
(Tarragona, 1879 – Barcelona, 1970)
La hora del fantasma
s.d.
MNAC 201174



Josep Maria Casals i Ariet
(Viladrau, 1901 – Barcelona, 1986)
Sense títol
s.d.
MNAC 205164



Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Claudi Carbonell
(Barcelona, 1891-1970)
Bosc de la Verge
s.d.
MNAC 209381

Dipòsit de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya, 2003

Joan Porqueras
(Barcelona, 1889-1969)
Les goudronneurs
1931

MNAC 208649

Dipòsit de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya, 2003

Antoni Campañà
(Arbúcies, 1906 – Barcelona, 1989)
Tracció de sang
1933

MNAC 205163

Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Fotografia moderna, 1917-1936

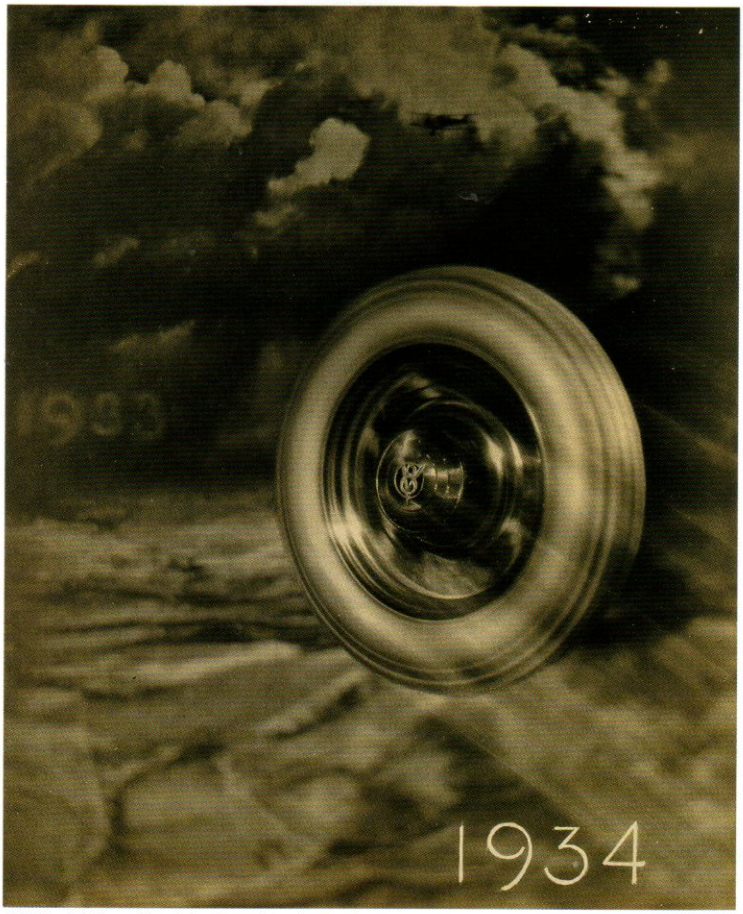
Presenta un recorregut per l'època del sorgiment dels discursos artístics de modernitat en el primer terç del segle XX. Més concretament, el naixement de la fotografia moderna correspon, en l'àmbit europeu, al període d'entreguerres i coincideix amb l'eclosió de les avantguardes artístiques. En el nostre context, aquest període acaba amb la Guerra Civil. És el moment en què apareix i s'imposa internacionalment un discurs de renovació fotogràfica radical: es parla de nova visió, nova objectivitat, nova fotografia, etc., per fer referència a la idea dominant que en aquell moment s'està produint un veritable renaixement de la fotografia, això és que, per primera vegada en la seva història, aquest mitjà aconsegueix l'especificitat o la majoria d'edat respecte de la pintura. Cal destacar de manera important que és el moment en el qual neixen les primeres publicacions il·lustrades dedicades a l'art d'avantguarda i també les primeres revistes

Pere Català Pic
(Valls, 1889 – Barcelona, 1971)
Vas de cristall
1935
MNAC 205167

Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

especialitzades en fotografia. *D'Ací i D'Allà* i altres revistes seran el context clau per al desenvolupament i la difusió de la modernitat fotogràfica a Catalunya. El fotògraf, professor i crític Pere Català Pic, un dels pioners locals de la fotografia moderna, va escriure en els primers anys de la dècada de 1930 diversos articles, que avui es poden entendre com la construcció més elaborada i influent de la modernitat fotogràfica a Catalunya, on es plantejava la idea que la fotografia moderna equivalia a la publicitat. Aquesta concepció de la fotografia moderna com una art aplicada, en oposició amb la noció d'art autònoma característica de les belles arts i dels pressupòsits de l'estètica tradicional, enllaça amb les avantguardes modernes, que en el mateix període d'entreguerres fan eclosió en les grans capitals europees, amb les seves característiques particulars en cada context. Entre els autors més representatius d'aquest període podem trobar Antoni Arissa, Ramon Batlles, Pere Català Pic, Emili Godes, Josep Maria Lladó i Josep Masana

Josep Masana
(Granollers, 1892 – Barcelona, 1979)
Sense títol
1934
MNAC 205401



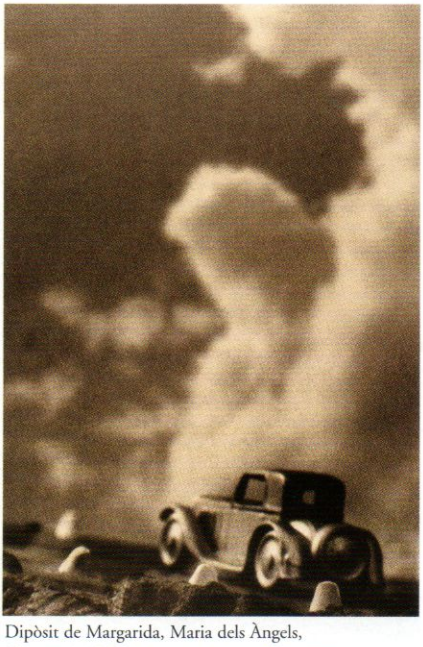
Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Emili Godes
(Barcelona, 1895-1970)
Cactus
Cap a 1930
MNAC 202136

Dipòsit de la família Godes, 1997

Antoni Arissa
(Barcelona, 1900-1980)
Sense títol
s.d.
MNAC 203161

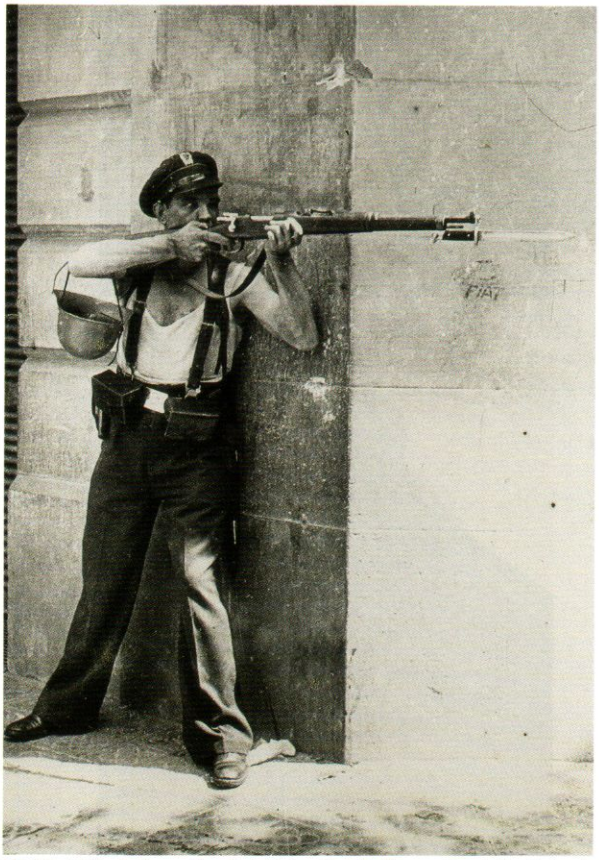
Josep Maria Lladó
(Igualada, 1903-1956)
Sense títol
s.d.
MNAC 202653



Dipòsit de Margarida, Maria dels Àngels,
Concepció i Maria Antònia Arissa i Serra, 1998

La Guerra Civil, 1936-1940

L'arribada de la pàgina impresa esdevé un element crucial per a la definició de la modernitat fotogràfica. També és el moment del naixement de la fotografia de reportatge, que correspon a l'etapa històrica de l'aparició i consolidació de les revistes il·lustrades, així com de les càmeres fotogràfiques de format petit i de nous materials que permetien la presa a velocitats altes. En aquest sentit, la Guerra Civil espanyola és un context fonamental, ja que es converteix en el primer gran teatre d'operacions on les noves possibilitats tècniques i de reproducció massiva fan l'assaig general amb vista a la gran contesa europea que s'acosta. Hi ha una relació històrica entre l'evolució del fotoreportatge i les guerres. D'una manera més concreta, podem dir que el reportatge modern neix a la Guerra Civil espanyola de la mà de fotògrafs com Robert Capa o Agustí Centelles. És la primera guerra amb una àmplia cobertura en els mitjans de comunicació impresos.



Agustí Centelles
(Grau de València, 1909 – Barcelona, 1985)
Guàrdia d'assalt
Barcelona, 19 de juliol de 1936
MNAC 212780

Dipòsit del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra. Fundación Universitaria de Navarra, 2003

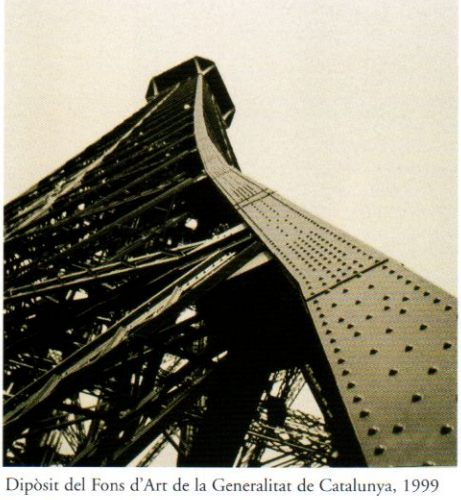
La nova avantguarda, 1939 – finals de la dècada de 1960

Reflecteix la persistència o reconstrucció dels discursos de modernitat en la postguerra i durant el període franquista. Diferentment del període anterior, la fotografia moderna d'aquests anys està dominada pels discursos del realisme i el reportatge. És el període en què, internacionalment, les revistes il·lustrades arriben a la màxima popularitat i influència, i on el trauma de la guerra ha transformat les experimentacions visuals i l'aspiració a formes abstractes de les primeres avantguardes en un imperatiu documental nou –marcat, sens dubte, pels fotògrafs dels grans *staffs* de les revistes americanes–, que va trobar a Europa una rèplica

Francesc Català-Roca
(Valls, 1922 – Barcelona, 1998)
Monument a Colom
Barcelona, 1950
MNAC 205176

Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Joaquim Gomis
(Barcelona, 1902-1991)
Torre Eiffel
París, cap a 1950
MNAC 205323



Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

adaptada a les circumstàncies de la postguerra: l'humanisme a França i el neorealisme a Itàlia i Espanya.

L'existència d'un discurs de modernitat fotogràfica vinculat a l'estètica del reportatge anava lligada a la idea que la fotografia moderna no era una art autònoma sinó que era una art aplicada, en aquest cas a l'àmbit de la il·lustració i de les revistes gràfiques. En aquest sentit, és significatiu que els fotògrafs catalans d'aquell moment llancessin el concepte de «fotografia útil» com a sinònim de fotografia moderna.

Xavier Miserachs
(Barcelona, 1937-1998)
El Born
Barcelona, 1962
MNAC 205417

Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Dipòsit d'Oriol Maspons, 1999

Oriol Maspons
(Barcelona, 1928)
Eivissa
1954
MNAC 205736

En el nostre context, el crític i historiador Josep Maria Casademont va encunyar el terme «nova avantguarda» per referir-se a l'estètica fotogràfica que domina entre mitjan dècada de 1950 i els primers anys de la dècada de 1960 i que es caracteritza pel respecte als principis del reportatge fotogràfic i de l'estil documental.

El gran pioner d'aquest moviment va ser Francesc Català-Roca, i Xavier Miserachs, Oriol Maspons, Julio Ubiña, Colita, Ricard Terré i Ramon Masats els seus representats més reconeguts i influents, alguns d'ells simples *amateurs*. Aquest moviment va arribar a la seva culminació estètica en els primers anys de la dècada de 1960, precisament amb el treball d'un fotògraf aficionat, Joan Colom, autor d'un document inoblidable sobre el Barri «Xino» de Barcelona, que duia a les darreres conseqüències les possibilitats formals i poètiques del realisme fotogràfic de la nova avantguarda i que s'articulava com un conjunt d'imatges, a manera de seqüència pseudocinematogràfica, que trencava per sempre amb la idea de la imatge única.

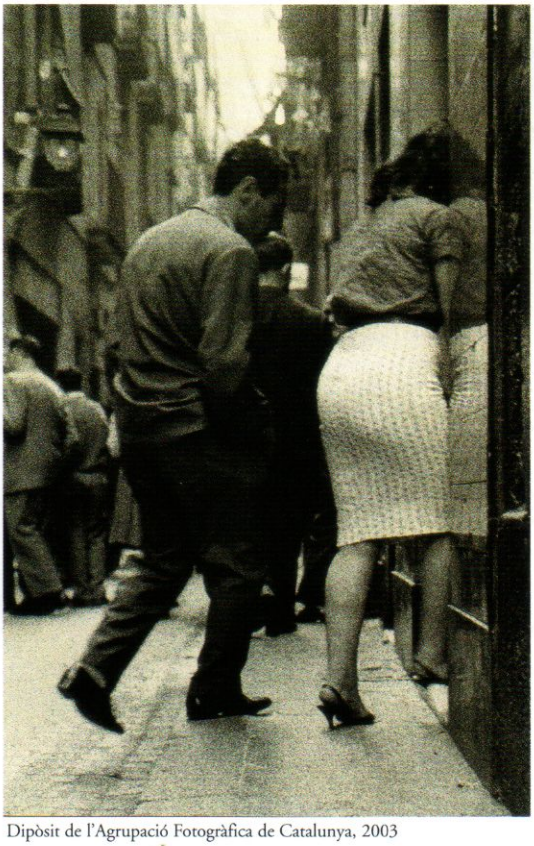
Aquest període serà el darrer moment d'hegemonia del reportatge com a forma fotogràfica d'avantguarda. Les condicions històriques respecte del paper de la fotografia en els mitjans de comunicació canviaran tot al llarg de la dècada de 1960 i això determinarà el destí futur del reportatge.

També, i paral·lelament en aquesta producció fotogràfica vinculada a la realitat, van sorgir autors que van iniciar les experimentacions informalistes i abstractes, en la millor tradició de la fotografia moderna, els més importants són Otho Lloyd, Joaquim Gomis, Leopoldo Pomés i Ton Sirera.

Colita
(Barcelona, 1940)
Carmen Amaya i Los Tarantos
Barcelona, 1963
MNAC 205217

Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya , 1999

Joan Colom
(Barcelona, 1921)
De la sèrie Districte 5è
Barcelona, cap a 1960
MNAC 211142

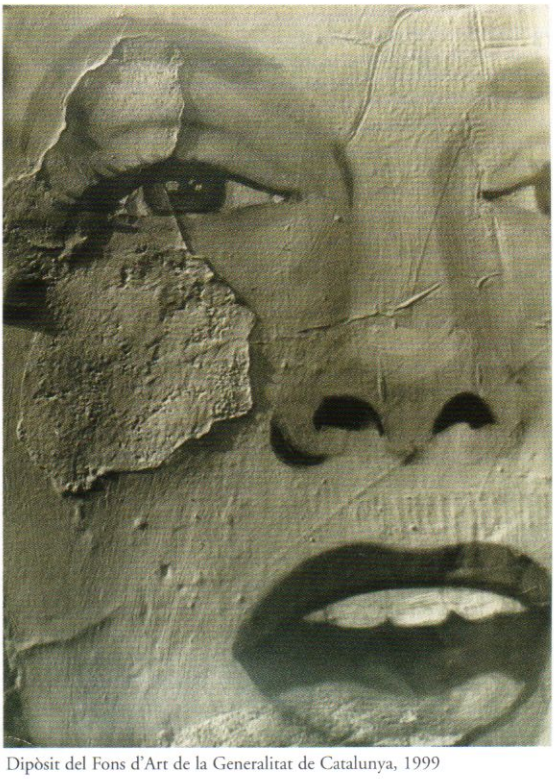


Dipòsit de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya, 2003

Ricard Terré
(Sant Boi de Llobregat, 1928)
Sant Boi de Llobregat
1958
MNAC 205509

Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya , 1999

Leopoldo Pomés
(Barcelona, 1931)
Paral·lel
Barcelona, 1957
MNAC 205437

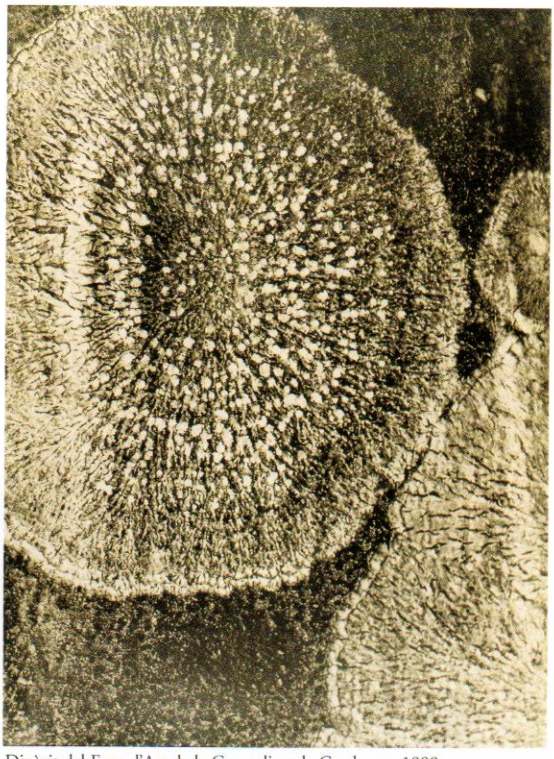


Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Otho St. Clair Lloyd
(Londres, 1885 – Barcelona, 1979)
Sense títol
s.d.
MNAC 202105

Dipòsit de Salvador Martínez, 1997

Ton Sirera
(Barcelona, 1911 – Lleida, 1975)
Liquen sobre roca
Cap a 1959
MNAC 205493



Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Francesc Esteve
(Sabadell, 1932)
La Sisena flota i l'àngel Tobies
1958
MNAC 206995

El període contemporani, mitjan dècada de 1970 – mitjan dècada de 1990

Correspon a la restauració democràtica en el nostre país a mitjan anys 1970 i abasta fins a mitjan dècada de 1990. En aquest moment apareixen transformacions importants no només en l'àmbit polític, sinó també en les indústries culturals en general. A grans trets, es pot establir que, a partir de 1975, la cultura fotogràfica assisteix a una progressiva escissió entre, d'una banda, el fotoperiodisme i, de l'altra, la fotografia amb voluntat d'autonomia artística.

Amb la llibertat informativa, el fotoperiodisme troba un terreny nou i un paper social i polític nou en els primers anys de la transició i, paral·lelament a l'aparició de noves publicacions, sorgeix una nova generació d'autors.

El llenguatge del nou periodisme gràfic es fonamenta en els mateixos principis que la nova avantguarda de la dècada anterior, de la qual hereta la vocació de denúncia que ha acompanyat el reportatge il·lustrat durant tota la seva història. Malgrat això, aquests principis ja no són emblema d'avantguarda artística, sinó que més aviat al contrari, sovint són defensats com la quinta essència tradicional d'una suposada autenticitat fotogràfica lligada a la noció de realisme fotogràfic. El fotoperiodisme, a partir d'aquest moment, és un gènere fotogràfic prestigiós, que comptarà amb una atenció i un suport creixents.

Manel Armengol
(Badalona, 1949)
Manifestacions de l'1 de febrer de 1976. Convocatoria per: «Llibertat, amnistia, estatut d'autonomia»
Barcelona, 1976
MNAC 212790

Kim Manresa
(Barcelona, 1961)
Ablació de la nena Kadi en un país subsaharià
1997
MNAC 205741

Enric Folgosa Martí
(Barcelona, 1959)
Funeral a Kosovo
Dragobil, 5 d'octubre de 1998
MNAC 212751

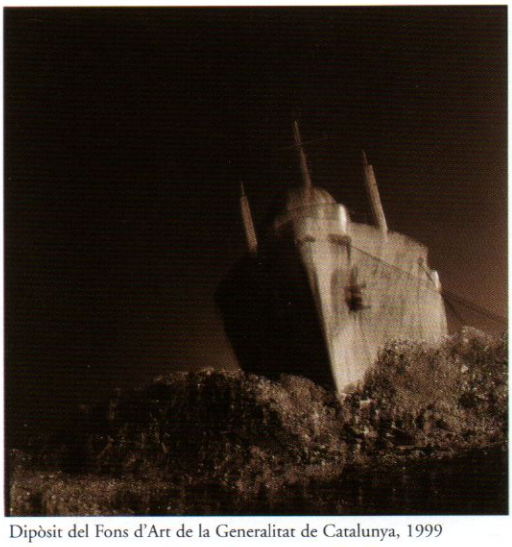
Contràriament al fotoperiodisme, la fotografia amb voluntat d'autonomia artística manté un discurs de modernització que enllaça amb les avantguardes fotogràfiques anteriors, encara que ara el model ja no sigui la identificació d'avantguarda amb la instrumentalitat social.

La recerca d'autonomia artística donarà lloc a plantejaments oposats al reportatge, que quedarà identificat amb la cultura del fotoperiodisme, i obrirà un

Manel Úbeda
(Mollet del Vallès, 1951)
Tibi
1978
MNAC 205515

Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Manuel Esclusa
(Vic, 1952)
Naufragi
1984
MNAC 205248



Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

terreny de rebuig crític i estètic cap al realisme fotogràfic, que privilegiarà l'experimentació pel que fa a les ficcions fotogràfiques.

En els primers anys de la transició, la desaparició dels plantejaments realistes davant les ficcions fotogràfiques va suposar un canvi d'actitud dels fotògrafs respecte de la realitat política i social del país, una actitud que passaria de la denúncia crítica a la celebració lúdica i despolititzada.

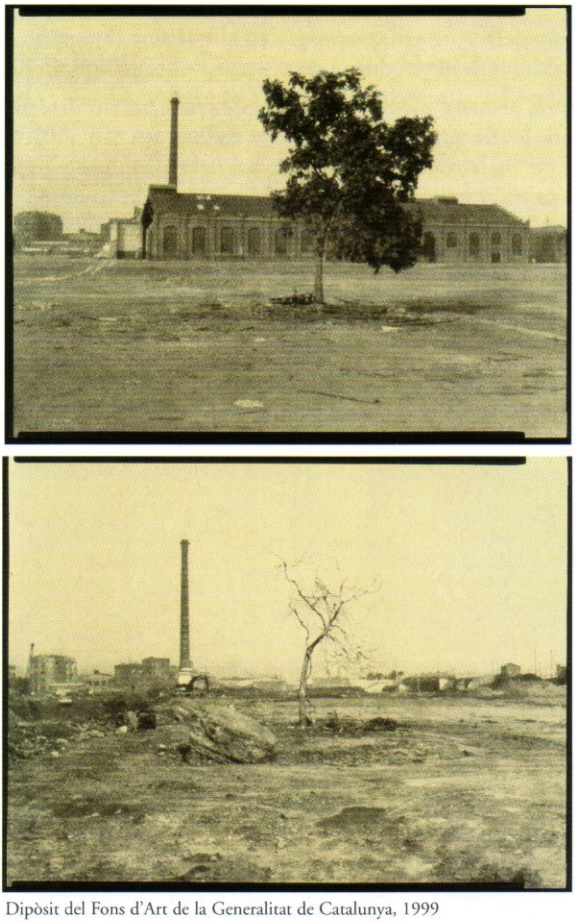
Manuel Laguillo
(Madrid, 1953)
Barcelona
1983
MNAC 205387

Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Ferran Freixa
(Barcelona, 1950)
Palazzo Pitti
Florència, 1981
MNAC 205304

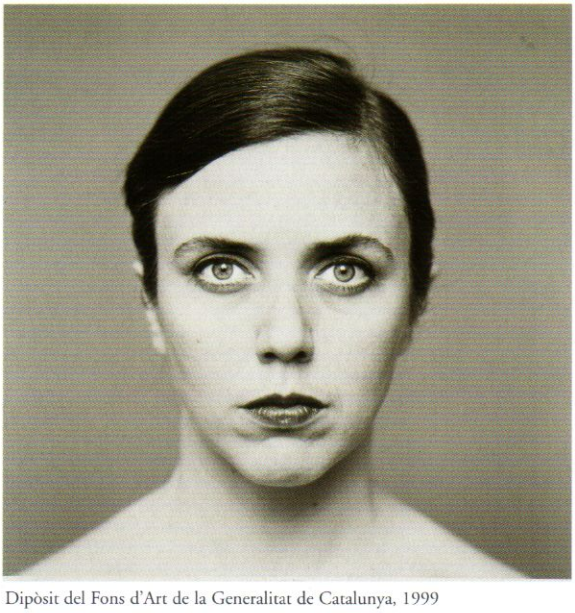
Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Martí Llorens
(Barcelona, 1962)
Nau industrial i xemeneia Folch
Barcelona, 1987
MNAC 205393



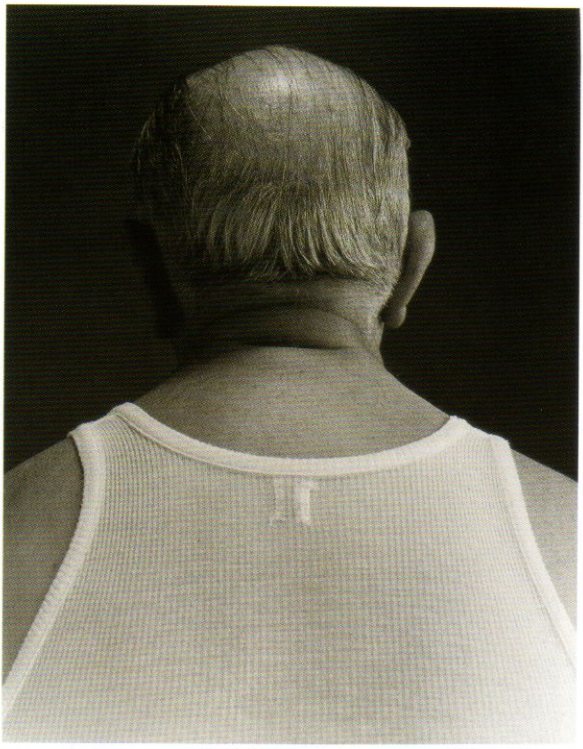
Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Humberto Rivas
(Buenos Aires, 1937)
Maria
1979
MNAC 205469



Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Pere Formiguera
(Barcelona, 1952)
Pare
1991
MNAC 205285



Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Toni Catany
(Llucmajor, 1942)
Natura morta, # 136
1987
MNAC 206220

A partir de la dècada de 1980 i fins a mitjan anys noranta el debat artístic serà dominat pels discursos de la postmodernitat, que duran al qüestionament ampli dels models de l'art modern i generaran una reflexió sobre l'univers de la imatge. La fotografia serà entesa com el mitjà emblemàtic per a aquests discursos de crítica de la representació. A la llarga, el debat postmodern i la crítica de la representació faran de la fotografia una presència dominant en l'escena artística a partir de 1980. L'hegemonia de la crítica de la representació en la pràctica fotogràfica perdurarà en la generació d'artistes més joves, els quals demostraran una comprensió implícita del caràcter fictici i convencional del realisme fotogràfic i els seus treballs s'orientaran principalment cap a les ficcions visuals.

Joan Fontcuberta
(Barcelona, 1955)
Braohypoda frustata
1984
MNAC 205274

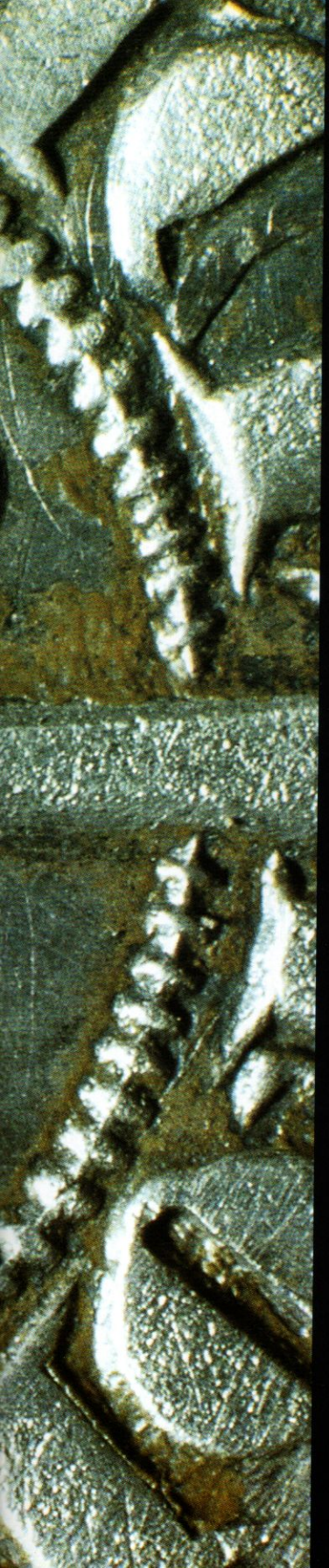
Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Jordi Guillumet
(Barcelona, 1953)
Sense títol
1988
MNAC 205382

Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999

Jorge Ribalta
(Barcelona, 1963)
Viatges d'invenció
1987
MNAC 205452

Dipòsit del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, 1999



Numismàtica

La col·lecció del Gabinet Numismàtic de Catalunya

El Gabinet Numismàtic de Catalunya (GNC) es va crear l'any 1932 amb l'objectiu de disposar d'una institució dedicada a la recerca i difusió de la història monetària i medallística de Catalunya. Actualment, les col·leccions del GNC superen els 130.000 exemplars, que corresponen a una àmplia diversitat de materials. La col·lecció de monedes consta de més de 100.000 peces, entre les quals estan representades les principals sèries numismàtiques. Sens dubte, les més importants i emblemàtiques del GNC són les emeses a Catalunya, amb una quantitat significativa d'exemplars de gran raresa i de peces úniques. Les col·leccions s'inicien amb les sèries de moneda antiga, entre les quals destaquen les encunyades a Hispània, amb exemplars tan significatius com les primeres monedes de plata fabricades a la Península pels grecs d'*Emporion*.

El pas del món antic al medieval es documenta especialment amb una interessant col·lecció de moneda visigoda. De les emissions medievals, modernes i contemporànies destaquen les sèries de moneda comtal catalana, la de la Guerra dels Segadors i la de la invasió napoleònica. A més, el GNC guarda importants troballes monetàries, com són els exemplars de les excavacions d'Empúries o tresors que documenten moments clau de l'ús de la moneda a Catalunya.

La col·lecció de medalles consta de més de 7.500 peces, que van des dels primers exemplars fabricats a Itàlia durant la segona meitat del segle XV fins a l'actualitat. Si bé hi són representats una àmplia quantitat de països d'Europa i Amèrica, el nucli de la col·lecció el constitueixen les medalles espanyoles, entre les quals destaquen les de proclamació i jura dels reis, i un molt interessant conjunt de medalles i plaquetes modernistes.

Un altre gran bloc de les col·leccions del GNC està format pel paper valor, que agrupa des de bitllets, bons i vals, fins a diversos tipus de documents de crèdit: lletres de canvi, accions, obligacions o xecs. Mereix una menció especial el conjunt de paper valor del període de la Guerra Civil, del 1936 al 1939, del qual el GNC guarda una representativa col·lecció dels bons i vals emesos pels ajuntaments catalans.

Com és habitual en tots els gabinets numismàtics, el GNC també té materials relacionats directament amb la moneda i la medalla com ara tésseres, pellofes, ponderals, balances o encunys. A més a més, posseeix una petita col·lecció d'objectes més allunyats de la numismàtica i la medallística, com són els segells medievals i moderns, les condecoracions i les insígnies.

Un document excepcional sobre els primers temps de l'ús de la moneda a la colònia grega d'*Emporion* és un tresor que es va recuperar l'any 1926 a la zona oriental del jaciment d'Empúries, denominada neàpoli pels historiadors moderns. Les monedes eren dins una gerreta de ceràmica pseudojònica, amagada en el subsòl d'una *taberna*, propera a l'entrada de l'àgora, la plaça principal de la ciutat. El dipòsit, ocultat cap als anys 385-375 aC, contenia 897 petites monedes de plata, el pes total de les quals no devia sobrepassar els 840 g.

Les monedes del tresor eren pràcticament totes de la seca d'*Emporion* i la immensa majoria de les peces, 879, corresponien a l'emissió que mostra el cap de la deessa Atena i una òliba entre les inicials de la ciutat, EM. Aquesta sèrie, datada cap als anys 395-375 aC, copia els triòbols de la seca d'Atenes del segle V aC. Les úniques diferències entre les encunyacions dels dos tallers són la substitució de les inicials d'Atenes per les d'*Emporion* i l'adopció d'una metrologia típica de la colònia peninsular, basada en una unitat de 0,94 g.

El motiu de la còpia d'aquests dissenys s'ha de relacionar amb el gran prestigi de què gaudien les emissions d'Atenes, i amb la seva enorme difusió per la Mediterrània. No és estrany, doncs, que el taller d'*Emporion*, en un període en què contínuament havia d'elegir noves iconografies per a les seves emissions, decidís adoptar els dissenys de la prestigiosa seca d'Atenes. Aquestes encunyacions degueren ser ben conegudes a la petita colònia d'*Emporion*, on arribaven portades pels comerciants que atracaven al port. M.C.

A l'extrem nord-est de la *Hispania Citerior*, tres tallers ibers van encunyar moneda de plata: *Iltirta* (Lleida), *Kese* (Tarragona) i *Ausesken* (els ausetans). El pes de les unitats d'aquestes emissions era idèntic al del denari romà, cosa que ha fet que siguin conegudes amb aquest nom. Iltirta va gravar a l'anvers dels seus denaris el cap d'una divinitat masculina, voltada de tres dofins, i al revers un genet amb clàmide que portava una palma. Sota el genet es va inscriure en signes ibèrics la llegenda *Iltirtasalirban*, formada per tres elements: el nom de l'autoritat emissora, *Iltirta*, l'element lèxic, *salir*, al qual s'atribueix un valor relacionat amb diner o moneda, i el sufix, *-ban*, de funció dubtosa.

En general, l'origen del denari ibèric s'ha relacionat amb els conflictes bèl·lics que es van produir entre indígenes i romans en el segle II aC, i amb el pagament de tributs a Roma. Ara bé, la producció poc nombrosa i de curta durada de la seca d'*Iltirta*, i també de les de *Kese* i *Ausesken*, no indiquen ni el lliurament regular d'impostos ni el finançament de grans empreses bèl·liques. L'emissió d'aquests denaris sembla respondre, més aviat, a pagaments de caràcter puntual, la naturalesa dels quals se'ns escapa, però que ofereixen un ventall ampli de possibilitats: el finançament concret de tropes, el pagament d'empreses relacionades amb la reorganització del territori o el desenvolupament urbà de finals del segle II i inicis de l'I aC. M.C.

Tresor de la neàpoli d'*Emporion*
Inicis del segle IV aC
MNAC/GNC 76000-76897

Denari d'*Iltirta*
Segona meitat del segle II aC
MNAC/GNC 109407

∅ 18 mm

L'any 1913 es va recuperar a les excavacions d'Empúries un petit tresor de 45 denaris de la República romana. La majoria dels denaris són encunyacions del període de la Guerra Civil, primer entre Cèsar i Pompeu el Gran, i després entre Cèsar i els fills de Pompeu. En la composició del tresor destaquen les encunyacions de caràcter militar, fetes sota la responsabilitat dels generals als quals el Senat romà havia concedit un *imperium* militar, és a dir, el comandament de les tropes en lluita.

Cal preguntar-se per les causes d'aquesta forta presència d'emissions del període de la Guerra Civil en un lloc relativament allunyat dels escenaris bèl·lics com va ser Empúries. La resposta es troba en un text de l'historiador Tit Livi (XXXIV, 9, 3): «Un tercer tipus de gents eren els colons romans assentats pel diví Cèsar després de la derrota dels fills de Pompeu.» Per tant, després de la batalla de Munda, en la qual Cèsar havia derrotat els pompeians, es van assentar a Empúries colons romans partidaris de Cèsar. Algunes d'aquestes persones degueren arribar a Empúries amb una gran quantitat de denaris del període de la Guerra Civil, que haurien rebut com a paga pels serveis prestats durant els conflictes.

D'acord amb tot això, el tresoret podria haver estat propietat d'algun veterà de les guerres civils que, un cop acabats els conflictes, hauria arribat a Empúries immediatament després del 45 aC, com diu el text de Livi i com indica la data d'emissió del denari més recent, un exemplar de la seca de Roma fabricat el 44 aC. M.C.

Tarraco va ser la seca més important del nord-est d'Hispània, d'acord amb la seva importància com a capital de la gran província de la *Tarraconensis*. August va residir a la ciutat durant els anys 26 i 25 aC, i des d'aquí va seguir les guerres càntabres i va governar l'Imperi. Més tard, l'any 15 aC, l'emperador va tornar a viatjar a Hispània i de nou va sojornar a *Tarraco*.

La seca de *Tarraco* va emetre un gran volum de moneda de bronze i d'oricalc, a partir probablement de l'any 2 aC. Durant els regnats d'August i Tiberi es van fabricar sestercis, dupondis, asos, semis i quadrants, en els quals es van gravar, de manera més o menys abreujada segons les ocasions, l'estatut jurídic, els epítets i el nom de la ciutat, C(olonia) V(rbs) T(riumphalis) T(arraco). Manca, però, la referència al qualificatiu de *Iulia* que també va tenir la colònia, i que potser li va ser concedit més tard.

August va ser divinitzat després de la seva mort, i *Tarraco* com a capital de la província va tenir un paper fonamental en l'organització del culte imperial, fet que va quedar reflectit en les emissions monetàries. Durant el regnat de Tiberi (14-37) les iconografies de la seca de *Tarraco* van fer al·lusions constants a la memòria d'August i a la seva divinització. Així, a l'anvers d'aquest exemplar apareix August assegut en una cadira curul, sostenint una pàtera i un ceptre, i acompanyat de la inscripció DEO AVGVSTO. La iconografia del revers fa al·lusió al temple que la ciutat de *Tarraco* va edificar en honor d'August. M.C.

Tresor de denaris romans procedent d'Empúries
Poc després del 44 aC
MNAC/GNC 105023-105090

Tiberi, dupondi de *Tarraco*
Després del 21-22 dC
MNAC/GNC 15096

∅ 32 mm

Els visigots, que van irrompre en terres de l'Imperi romà a finals del segle IV, van ser un dels pobles bàrbars més profundament romanitzats. Així, per exemple, van adoptar el sistema monetari romà basat en el *solidus* com a unitat d'or i en el tremís, o tercera part de l'anterior. Aquesta fracció va esdevenir la denominació bàsica de les emissions que els visigots van encunyar. Les primeres emissions es van dur a terme quan els visigots estaven establerts al sud de la Gàl·lia i imitaven fidelment les emissions imperials romanobizantines.

Més endavant, els visigots, expulsats de la Gàl·lia pels francs, es van establir a Hispània. En aquest territori van fundar un regne que va perdurar fins a la invasió musulmana del 711. Durant el regnat de Leovigild, per tal de distanciar-se del poder imperial, van encunyar per primer cop moneda a nom del seu sobirà, que, a més, va adoptar les insígnies reials. Aquesta peça, encunyada a Barcelona, és un testimoni d'aquestes novetats. A l'anvers es mostra un bust reial gravat amb un estil molt esquemàtic i el nom del monarca. Al revers, en canvi, apareix una creu sobre grades, que copia un tipus bizantí coetani, i el nom de la seca al costat del títol de rei. A.E.-R.

El domini dels reis carolingis sobre part del territori de l'actual Catalunya va tenir, entre altres efectes, l'establiment de comtats i la introducció d'un sistema monetari nou basat en el numerari de plata. La unitat de més valor era la lliura, la qual es dividia en 20 sous, 1 sou en 12 diners i cada diner en 2 òbols. D'aquest sistema d'equivalències teòriques, que va perdurar tota l'edat mitjana, en aquesta època només es van encunyar diners i òbols.

La creixent autonomia dels comtes catalans va fer que no només acabessin controlant les emissions, sinó que, en un moment determinat, deixessin d'encunyar la moneda a nom dels monarques carolingis i ho fessin a nom propi. Aquest pas es va donar a Barcelona en temps del comte Ramon Borrell, que va fabricar diners i òbols amb el seu nom i una creu a l'anvers, i l'abreviatura de Barcelona i tres anells al revers. Se suposa que els anells deriven d'una emissió feta pel rei Odó (888-897) a Tolosa, al revers de la qual figurava, a manera de monograma, el nom ODDO del monarca. En tot cas, els diners i els òbols de Ramon Borrell són peces excepcionals per la seva gran raresa, que van ser fabricades en argent fi. A.E.-R.

Els bisbes de Vic, com altres prelats medievals, van obtenir el dret d'encunyar moneda al segle X i el van mantenir fins a principis del segle XIV. Els tipus escollits per als diners i òbols van variar al llarg del temps, però sempre van tenir un caràcter religiós –claus, creus o una mà que beneeix– que al·ludia a l'Església com a autoritat emissora.

La peça més representativa de les emissions episcopals vigatanes és, sens dubte, l'anomenada, ja a l'època, moneda o diner dels bous. Es tracta d'exemplars encunyats en argent fi, de gran qualitat artística i tècnica. A l'anvers es representen els bustos de perfil i encarats dels apòstols sant Pere i sant Pau, identificats per unes inscripcions, els quals sostenen el que sembla ser una creu processional. En el revers es mostra un home amb un bastó que condueix una parella de bous i la inscripció AVSO-NA. Encara que no consta el nom del bisbe sota el pontificat del qual es van encunyar, aquestes emissions s'atribueixen a Berenguer Sunifred de Lluçà (1078-1099) perquè en els documents de l'època n'hi ha mencions. A.E.-R.

Leovigild (573-586), tremís de Barcelona

MNAC/GNC 9869

Ø 18 mm

Ramon Borrell (992-1017), diner de Barcelona

MNAC/GNC 11367

Ø 19 mm

Diner episcopal de Vic

Segona meitat del segle XI

MNAC/GNC 15262

Ø 15 mm

La massa monetària en circulació als comtats que ocupaven el territori del nord de l'actual Catalunya es va enriquir, entre les darreries del segle X i el primer terç del segle XI, amb la introducció de l'or musulmà. Aquest or es va fer corrent en les transaccions en forma de dinars o unitats musulmanes d'or, que en la documentació cristiana eren anomenats *mancusos*. Es tracta d'un terme que deriva del mot àrab *manqus*, que significa 'gravat' o 'encunyat'. Quan els dinars genuïns van ser insuficients perquè, tot i que n'arribaven menys, la demanda es mantenia constant, va caldre fabricar mancusos d'imitació. Inicialment, aquests darrers copiaven de manera fidel els tipus epigràfics dels models si bé amb el temps es va tenir menys cura dels aspectes formals.

Un testimoni excel·lent de la circulació dels mancusos és el tresor d'Òdena, descobert l'any 1943 en una pedrera propera a aquesta població de la comarca de l'Anoia. El caràcter fortuït de la troballa explica la seva ràpida dispersió i el desconeixement d'aspectes importants com ara el nombre total de peces o el tipus de contenidor que aplegava les monedes. En tot cas, al Gabinet Numismàtic de Catalunya se'n conserven 11 exemplars, dels quals 10 són mancusos d'or de Barcelona i el darrer és un dinar d'or musulmà encunyat per Yahyà al-Mu'tali a Ceuta. Aquesta composició és especialment rellevant per tal com reuneix en un context arqueològic tancat i coetani una peça musulmana i els exemplars cristians barcelonins que la imitaven. En definitiva, és una prova concloent de la circulació conjunta dels dinars musulmans i de les seves imitacions cristianes. A.E.-R.

Una de les manifestacions més clares del creixement econòmic del segle XIII va ser la introducció en els sistemes monetaris de nominals encunyats en plata bona i amb un valor més alt que els diners i òbols preexistents. Així, es va començar a batre a les repúbliques italianes el sou, fins aleshores només utilitzat com a unitat de compte amb un valor de 12 diners. A Catalunya aquest valor va ser introduït per Pere el Gran l'any 1285, quan va fer fabricar el croat de Barcelona com a moneda grossa d'argent. El mateix monarca va crear també un divisor amb valor de mig croat i, ja al segle XV, es van establir altres fraccions més petites.

El tipus del croat copia el dels diners i òbols de tern del regnat de Jaume I el Conqueridor. Per tant, a l'anvers es representa el bust coronat del sobirà de perfil i, al revers, la creu amb anells i punts en quadrants alterns. Les llegendes mencionen, a l'anvers, el nom del rei amb el títol i l'advocació per la gràcia de Déu, i la ciutat de Barcelona al revers. Pere el Gran va morir poc després d'ordenar la primera encunyació de croats, i per això els croats amb el seu nom són rars. Els seus successors van continuar la fabricació d'aquest nominal, només canviant el nom del sobirà, fins a principis del segle XVIII. A.E.-R.

Tresor d'Òdena
Mitjan segle XI
MNAC/GNC 80047-80057

Pere II (1276-1285), croat de Barcelona
MNAC/GNC 34137

Ø 24 mm

Els reis de Mallorca van dur a terme una política de prestigi destinada a reforçar la seva autonomia respecte dels monarques d'Aragó i França. En concret, Jaume II de Mallorca va adoptar l'any 1300 un sistema monetari privatiu, inicialment integrat per nominals en argent i en billó. El 1310 va afegir com a nou valor el ral d'or, que era una peça de mòdul gran, fabricada en or quasi pur, de la qual els monarques privatius de Mallorca només van batre unitats en un nombre limitat, la qual cosa fa que siguin peces rares. No va ser fins a la incorporació del regne a la Corona d'Aragó, després que Pere III el Cerimoniós el conquerís, que es van introduir diversos divisors, com ara el mig, el quart i l'octau de ral.

La finalitat de la fabricació del ral era eminentment política, per tal de posar de manifest l'autoritat i el prestigi dels monarques. El seu disseny és molt elegant, la factura, acurada, i està inspirat en emissions franceses coetànies. A l'anvers es representa, dins una orla lobulada, el sobirà assegut en el tron en actitud majestàtica, ostentant els atributs del poder reial: la corona, el ceptre i el globus rematat per una creu. Al revers es mostra una creu de doble travesser dins una orla lobulada que venia a ser un dels símbols reials. La inscripció és contínua –comença a l'anvers i continua al revers– i reprodueix el nom del monarca al costat dels seus títols de rei de Mallorca, comte del Rosselló i la Cerdanya i senyor de Montpeller. A.E.-R.

A la darreria del segle XV la divisa d'or més preuada en el mercat internacional era el ducat de Venècia. Molts territoris d'Europa, entre els quals destaquen els de la Corona d'Aragó, van imitar o adaptar el seu numerari al patró del ducat. Ferran II el Catòlic va ser el monarca que va establir, l'any 1493, una normativa per la qual es reformava la moneda d'or catalana a fi d'adaptar-la a l'esmentat patró. En concret, va crear el principat d'or, que era un nominal nou que substituïa les emissions àuries anteriors i que es va fabricar a les seques de Barcelona i Perpinyà. A més de la unitat, també es van encunyar divisors com ara el mig i múltiples com el doble i els deu principats.

La iconografia d'aquestes peces mostra el bust del sobirà a l'anvers i diverses variants heràldiques al revers. Aquest doble principat, encunyat a la seca de Barcelona, mostra un escut coronat amb les armes partides de Sicília, Aragó i el conjunt heràldic propi de Nàpols amb els símbols d'Hongria, Anjou i Jerusalem. La llegenda és contínua –comença a l'anvers i acaba al revers– i proclama Ferran rei, per la gràcia de Déu, d'Aragó i comte de Barcelona. L'execució dels encunys que van servir per fabricar la peça demostra un gran domini de la tècnica del gravat, que es posa de manifest tant en l'elaboració de l'escut com en el bust reial. L'efígie del sobirà, a més, és un testimoni de l'adopció del gust italià per al retrat realista del monarca. A.E.-R.

Sanç (1311-1324),
ral d'or de Mallorca

MNAC/GNC 104445

Ø 23 mm

Ferran II (1479-1516),
doble principat de Barcelona

MNAC/GNC 308658

Ø 28 mm

L'any 1989 es va localitzar en el subsòl de la casa de l'abat del monestir de Sant Pere de Rodes (Alt Empordà) un tresor de monedes. La troballa, feta durant una campanya arqueològica, és un dels grans descobriments numismàtics dels darrers anys fets a Catalunya, tant pel fet de constituir un conjunt intacte, tancat i ben documentat per l'arqueologia, com pel contingut monetari mateix, que és excepcional. En concret, està integrat per 658 peces, de les quals 348 són d'or i les 310 restants d'argent. Les monedes havien estat ficades formant cartutxos en un pot d'apotecari. A la part inferior hi havia, separades, les peces de plata i a la part superior les d'or.

Les peces més modernes del tresor indiquen que l'ocultació del conjunt es degué produir a l'entorn del 1520-1530, tot i que hi ha diversos exemplars de la segona meitat del segle XIV. Per raons que s'ignoren, la persona que va amagar el tresor no el va recuperar mai, i aquest fet fortuït ha permès conèixer un conjunt extraordinàriament ric i variat del numerari de valor alt que es fabricava a bona part d'Europa. La majoria d'emissions d'or segueixen el patró del ducat venecià, la divisa forta de l'època. La diversitat de l'origen de les monedes és molt gran: Catalunya, València, Mallorca, Castella, Portugal, França, Bohèmia, Hongria, l'arquebisbat de Salzburg, els cavallers de l'Orde de Sant Joan de Jerusalem a Rodes, Milà, Savoia, Mòdena, Ferrara, Urbino, Saluzzo i Màntua, entre d'altres. Pel que fa a les emissions en plata, destaca un conjunt molt nombrós de croats de Barcelona, que segurament encara no havien circulat. A.E.-R.

L'emperador Carles, durant el seu llarg regnat, va haver de fer front a greus problemes territorials, relacionats sobretot amb les amenaces constants de França i els turcs. Els conflictes amb aquestes potències van tenir un dels moments més àlgids en la campanya de Tunis, que va dirigir personalment l'emperador.

Per sufragar una part de les despeses de la campanya, Carles I va ordenar una emissió nova de monedes d'or, plata i billó. Sobre aquesta emissió hi ha força documentació escrita, però la font que en dóna una descripció més exacta és la Real Cédula de 30 de maig de 1535. En aquesta cèdula, el monarca donava tota mena d'indicacions de com havien de ser el metall, el pes, la llei, el valor i els tipus de les diferents monedes. Pel que fa a les peces àuries, s'establia que es denominarien escuts imperials i que tindrien una llei de 22 quirats, igual que els millors escuts italians. Sobre la iconografia, el document indica que a l'anvers s'havien de gravar les armes reials amb una àliga rampant imperial, i la inscripció CAROLUS QUINTUS IMPERATOR, mentre que el revers havia de mostrar una creu acabada en corones imperials i la llegenda *Hispaniarum et utrusque Sicilie rex.*

La fabricació d'aquests escuts d'or va marcar el pas entre les antigues encunyacions d'or medievals –com el ducat o el principat, amb una llei més alta– i les modernes, que ja es feien en altres territoris. A partir d'aquest model es van encunyar escuts a les diferents seques castellanes, amb una variant al revers: la creu acabada en corones era substituïda per una de Jerusalem. M.C.M.

Tresor de Sant Pere de Rodes
Cap a 1520-1530
MNAC/GNC 308647-309304

Carles I, escut d'or de Barcelona
1535
MNAC/GNC 301805

Ø 25 mm

Durant el regnat de Felip III, la seca de Barcelona va començar a fabricar unes emissions noves d'or –els trentins i mitjos trentins–, d'acord amb el Privilegi de 16 de setembre de 1599. El mot *trentí* està relacionat amb l'equivalència que tenia amb la moneda de plata. El trentí tenia el valor de dos ducats i, inicialment, equivalia a 35 rals de plata. Més endavant, a partir del 1618, es va rebaixar la relació a 33 rals.

Els trentins i els mitjos trentins, que també es van encunyar sota el govern de Felip IV, eren una còpia dels dobles excel·lents i els seus divisors fabricats a nom dels Reis Catòlics a les diferents seques castellanes, a partir de la Pragmàtica de Medina del Campo de l'any 1497. Aquestes peces presentaven a l'anvers els bustos afrontats dels Reis Catòlics i una marca que identificava la seca. Al revers es va gravar un escut coronat amb les armes de Castella, Lleó, Catalunya-Aragó, Sicília i Granada, protegit o no, segons els nominals, per l'àliga de sant Joan. De fet, sense una observació detinguda era difícil diferenciar els trentins dels excel·lents originals, ja que l'única variació era la marca de seca, situada entre els bustos dels monarques. M.C.M.

A Catalunya, el descontentament pel centralisme polític de Felip IV va provocar una llarga rebel·lió, l'anomenada Guerra dels Segadors (1640-1652). Durant el conflicte es van encunyar nominals nous, primer a nom de Felip IV i després del Principat de Catalunya, alhora que una trentena de municipis començaven a fabricar numerari per tal de pagar les tropes i altres despeses pròpies d'un Estat en guerra.

El 12 de febrer de 1641 el Consell de Vic va resoldre començar a fer peces de plata seguint el model de les de Barcelona. Pel que fa als exemplars de 5 rals, les primeres emissions mostraven a l'anvers l'escut de les barres coronades i mantenien el nom del rei Felip IV a la llegenda. La inscripció del revers feia al·lusió a la ciutat de Vic, CIVITAS VICEN 1641, i era dividida en quatre parts per una creu similar a la dels croats. Poc després, el mateix any 1641, el taller de Vic va passar a fer numerari en nom del Principat de Catalunya. M.C.M.

El febrer de 1808 els exèrcits francesos van ocupar Barcelona i no la van abandonar fins al maig de 1814. Durant aquests anys, la ciutat va quedar aïllada de la resta del Principat, fet que va originar una greu manca de numerari. Per resoldre el problema, el comte d'Ezpeleta, capità general de Catalunya, després de reunir-se amb el Real Acuerdo, Caballero Intendente, Ayuntamiento y Junta de Moneda, va decidir la reobertura de la seca de Barcelona.

Segons els acords d'aquesta reunió, donats a conèixer en un ban de 21 d'agost de 1808, la seca de Barcelona havia de fabricar moneda provincial d'or i de plata, seguint la llei i el pes de les emissions de Madrid, a més de peces de coure. La tipologia elegida era d'una gran simplicitat i, alhora, diferent de les produccions monetàries de la resta d'Espanya. A l'anvers es presentava l'escut de les armes de la ciutat, envoltat d'una corona o unes branques d'alzina, segons el nominal. Al revers d'aquestes emissions destaca l'aparició del valor nominal, expressat per primera vegada en pessetes en les emissions d'or i de plata, i en quartos en les de coure. M.C.M.

Felip IV, trentí de Barcelona
1633

MNAC/GNC 107389

Ø 31 mm

Principat de Catalunya,
5 rals de Vic
1641

MNAC/GNC 3767

Ø 37 mm

Ocupació francesa,
5 pessetes de Barcelona
1812

MNAC/GNC 32382

Ø 40 mm

Amb el nom de pellofes o ploms es denominen un tipus de fitxes que circulaven a l'interior d'algunes comunitats religioses, amb un valor i una equivalència monetaris determinats. Els eclesiàstics les solien rebre com a contrapartida a la seva assistència a certs actes litúrgics. D'aquesta manera, constituïen un mecanisme de control i, alhora, un incentiu a la participació. A més, es feien servir com a sistema de pagament, atès que al final d'un determinat període les peces rebudes eren bescanviades per moneda corrent.

En algunes comunitats es van fabricar i fer circular, alhora, pellofes amb valors diversos. Per evitar confusions, els diferents valors eren gravats a la pellofa corresponent, que, a més, adoptava mides i formes diverses. Un bon exemple són les pellofes procedents de la comunitat de preveres de l'església de Santa Maria de Vilafranca del Penedès. La iconografia de les pellofes és religiosa i en aquest cas els ulls al·ludeixen a santa Llúcia, patrona de l'esmentada comunitat eclesiàstica. Es tracta d'exemplars incusos, és a dir, que tant l'anvers com el revers tenen el mateix tipus, només que a l'anvers en positiu i al revers en negatiu. Aquesta particularitat es deu al fet d'haver estat encunyats, sobre una fina làmina de llautó daurat, pel sistema de colpejar amb un martell un únic encuny de ferro, que té gravat en negatiu el disseny que es vol que presenti la pellofa. A.E.-R.

L'any 1964 es va trobar un cofre amb vint quilos de monedes en una casa situada al terme municipal de Puig-reig (Berguedà). El tresor es componia de 781 peces, de les quals 730 eren de plata i 51 d'or. De les 730 monedes de plata, només 16 eren exemplars de seques espanyoles. La resta eren monedes estrangeres, de les quals 679 eren peces franceses de 5 francs i 35 exemplars d'altres procedències, encara que de valor equivalent als 5 francs francesos. El tresor també contenia 51 monedes d'or de seques espanyoles –peninsulars i dels territoris d'ultramar–, que corresponien als regnats de Carles III, Carles IV, Ferran VII i Isabel II.

El tresor de Puig-reig mostra, doncs, com a mitjan segle XIX, la circulació de moneda de plata era dominada per numerari estranger i la d'or per emissions de seques d'Espanya i dels seus dominis d'ultramar. Altres troballes monetàries i la documentació escrita també reflecteixen aquesta dualitat. En aquest sentit, és especialment interessant un recompte de monedes de la caixa del Banc d'Espanya que, per encàrrec de la Junta de Moneda, va fer Vicente Vázquez Queipo l'any 1849. El conjunt de moneda d'or que s'hi va trobar el formaven moltes unces de Carles IV i Ferran VII, mitges unces sobretot de Ferran VI, i doblons d'or. Pel que fa a la moneda de plata, només hi havia peces franceses de 5 francs, la majoria a nom de Lluís XVIII i Lluís Felip. M.C.

Encuny i pellofa de l'església de Santa Maria de Vilafranca del Penedès
Finals del segle XVIII – mitjan segle XIX
MNAC/GNC 78128 i 105915

Tresor de Puig-reig
1855 o poc després
MNAC/GNC 106001-106781

El Govern Provisional, implantat després de la Revolució del 1868 que va derrocar Isabel II, va impulsar un programa polític de reformes unificadores i racionalistes. Pel que fa al sistema monetari, es va recuperar un projecte recent que proposava una aproximació als patrons imperants a l'Europa Occidental. En concret, prenia com a model el sistema pactat per França, Bèlgica, Suïssa i Itàlia l'any 1865 en el conveni de constitució de la Unió Monetària Llatina. D'acord amb aquest tractat, s'adoptava un únic sistema monetari que, de fet, girava al voltant del franc francès. La reforma espanyola que va establir la pesseta com a nova unitat monetària es va implantar mitjançant el Decret de 19 d'octubre de 1868, signat pel català Laureà Figuerola (1816-1904), aleshores ministre d'Hisenda.

L'encunyació de les primeres unitats en plata es va dur a terme abans de l'aprovació de la Constitució del 1869 i, com que encara no estava decidida la forma de Govern, es va fer constar el Govern Provisional com a autoritat emissora. La iconografia elegida per a l'anvers va ser una figura femenina que personifica Hispània. Aquesta imatge, que està ajaguda amb Gibraltar als peus i es recolza en els Pirineus, duu una corona mural al cap i sosté una branca d'olivera a la mà. De fet, el model es basava en unes encunyacions de l'emperador romà Adrià amb una iconografia similar. Per al revers, es va triar un motiu heràldic dissenyat per la Real Academia de la Historia, que tenia com a novetat ser un escut que simbolitzava la nació i no les armes de la dinastia regnant. A.E.-R.

La Guerra Civil va comportar nombrosos problemes monetaris. Cal destacar, especialment, l'acaparament del numerari d'argent i una manca angoixant de moneda fraccionària. Davant aquestes mancances, el setembre de 1936, la Conselleria de Finances de la Generalitat va decidir la creació d'un paper moneda de curs legal per a tot Catalunya. Es tractava d'unes emissions avalades amb el tresor de la Generalitat, al marge del sistema garantit pel Banc d'Espanya, i això va comportar que la República acabés rebutjant-les i prohibint-les el 1938.

La voluntat de la Generalitat d'emetre paper moneda anava dirigida a dotar Catalunya d'un sistema monetari propi i complet. Es van projectar diversos valors que anaven d'1 a 1.000 pessetes encara que, a la pràctica, només van circular els bitllets de 2,5, 5 i 10 pessetes. El disseny es va encarregar a l'artista noucentista Josep Obiols (1894-1967) i es van imprimir al prestigiós Institut Gràfic Oliva de Vilanova, sobre un paper fet expressament. Els anversos de tots els valors eren idèntics, amb l'escut de Catalunya, i un martell i una espiga que al·ludien a la Indústria i l'Agricultura. En canvi, els reversos de cada nominal eren diferents, igual com ho era el color. En particular, el tema del bitllet de 5 pessetes mostra un obrer i un pagès que treballen a banda i banda d'una mena de trofeu militar, format per fusells i cintes de munició de metralladora, que sembla al·ludir a la necessitat d'enfocar tota activitat econòmica a la guerra. A.E.-R.

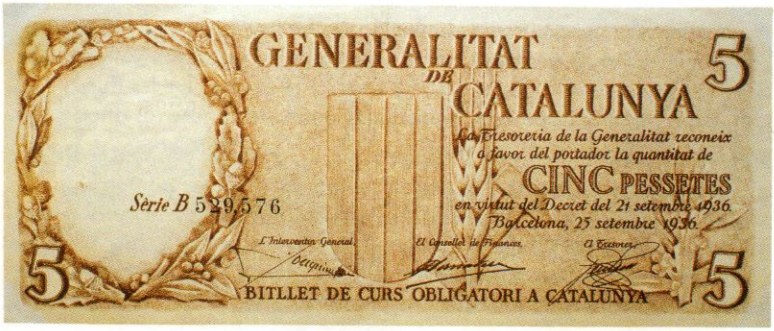
Govern Provisional, 1 pesseta de Madrid
1869

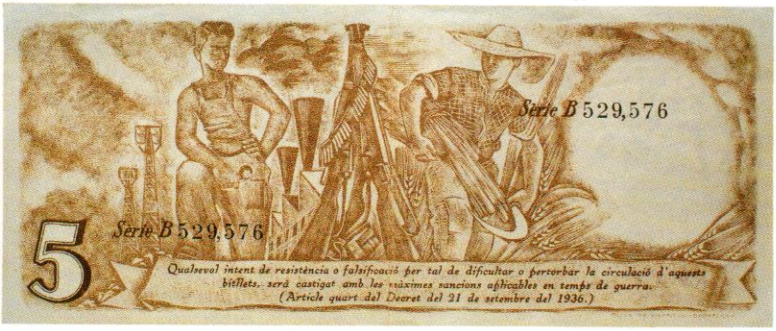
MNAC/GNC 38457

∅ 23 mm

Generalitat de Catalunya, bitllet de 5 pessetes
1936

MNAC/GNC 38251





168 x 70 mm

L'aparició de la medalla catalana, en el segle XVIII, està estretament lligada a la producció artesanal i tradicional d'argenters i gravadors. No va ser fins a la segona meitat del segle XIX que els escultors van començar a intervenir de manera directa en la seva elaboració. Aquest pas va implicar, sens dubte, una renovació de la medallística i un augment notable de la qualitat estètica de les medalles. Una de les primeres obres que denota aquest canvi de tendència és la medalla dedicada a Marià Fortuny, arran de la seva mort l'any 1874.

Jacint Morató, l'escultor que la va modelar, és un artista poc conegut al qual s'atribueixen altres medalles que, de totes maneres, no tenen la categoria de la dedicada a Fortuny. Es tracta d'una peça de gran qualitat que mostra la superació del llenguatge acadèmic i convencional de la medalla oficial i la introducció d'una concepció més escultòrica. En aquest sentit, cal destacar el modelat del rostre de l'anvers de la peça i, especialment, el treball ric i acurat dels rínxols del pentinat del pintor. Tot plegat, són trets que demostren un coneixement harmònic de la tècnica i l'estètica. A.E.-R.

La medalla catalana va viure una veritable eclosió durant el període del modernisme. L'artífex més important del període, tant per la quantitat com per la qualitat de la seva producció, va ser Eusebi Arnau. De fet, va ser l'escultor que més es va especialitzar en aquesta tipologia i el que millor en va comprendre les possibilitats plàstiques. La consagració d'Arnau com a medallista va tenir lloc a l'Exposició Universal de Barcelona del 1888, per a la qual va fer les dues medalles oficials. A partir d'aleshores, va acaparar molts dels encàrrecs oficials.

Precisament, va ser l'Ajuntament de Barcelona qui li va encomanar, entre altres obres, aquesta peça, dedicada a la *V Exposició Internacional d'Art* de Barcelona, celebrada l'any 1907. D'aquesta peça destaca, especialment, l'anvers amb el bust de perfil d'una jove, amb els cabells deixats anar i una corona al cap, que es perfila sobre un fons on s'insinua l'escut de Barcelona. L'al·legoria de la ciutat, d'aires medievalitzants nòrdics, tan del grat de l'estètica modernista, està basada en una escultura amb el mateix tema obrada per Arnau el 1897. A.E.-R.

Jacint Morató
A Marià Fortuny
1874
MNAC/GNC 61033

∅ 75 mm

Eusebi Arnau
(Barcelona, 1864-1933)
V Exposició Internacional d'Art de Barcelona
1907
MNAC/GNC 111566

∅ 60 mm

La figura de Pau Gargallo destaca entre el grup d'escultors del principi del segle XX que van cultivar la medallística de manera puntual. Gargallo va ser deixeble de l'escultor i medallista Eusebi Arnau i també es va manifestar com un autor especialment sensible al relleu escultòric. Tot plegat, són algunes claus que expliquen que elaborés diverses medalles.

Entre les peces poc conegudes de Gargallo destaca, sens dubte, la medalla editada per la casa Vallmitjana amb motiu de l'exposició de medalles del Cercle Artístic de Barcelona de 1905. Es tracta d'un exemplar de prova que té, com a interès especial, el fet que mostra la figura idealitzada d'un gravador d'encunys acompanyada d'una inscripció que al·ludeix al taller Vallmitjana com a casa editora de medalles. L'execució de la imatge posa de manifest una notable capacitat expressiva i de síntesi, amb una economia de mitjans iconogràfics. Cal recordar que l'artista havia obtingut una beca a París l'any 1903 i allà havia quedat impressionat pels treballs de l'escultor Auguste Rodin (1840-1917). Potser aquest influx primerenc es pugui descobrir en la força expressiva que desprèn aquesta medalla. A.E.-R.

Antoni Parera va ser, juntament amb l'escultor Eusebi Arnau, un dels medallistes catalans més prolífics. La inauguració del nou Palau de Justícia de Barcelona l'any 1908 li va permetre fer una de les seves medalles d'estètica modernista més reeixides. Es tracta d'una peça que, a l'anvers, presenta una visió monumental de l'edifici i, a l'exerg, sota una corona, els escuts de Barcelona i Espanya. Al revers, en canvi, es representa una escena al·legòrica en la qual la personificació de Barcelona, amb corona i escut, ofereix el palau a la figura de la Justícia, que avança amb els seus atributs, les balances i l'espasa. A l'exerg, unes taules de la Llei completen l'evocació simbòlica al Palau de Justícia.

Un dels mèrits més destacats de Parera en el disseny d'aquesta medalla resideix en el fet que va saber vestir, amb el depurat i sinuós llenguatge modernista, una iconografia arrelada amb força en la tradició de la medalla oficial i acadèmica. En aquest sentit, destaca el fort sentit decorativista que impregna tota la composició i la vaporositat ondulant d'influència simbolista de les figures al·legòriques de Barcelona i de la Justícia. A.E.-R.

El modernisme va ser un estil cada vegada més contestat a partir de la primera dècada del segle XX. A França, referència cultural immediata per a Catalunya, va evolucionar en el període d'entreguerres fins esdevenir el que es va anomenar *art déco*. Es tracta d'un estil que va adoptar un llenguatge sofisticat, refinat i elitista, de formes molt elaborades i ple de citacions exòtiques i sensuals.

L'escultor Enric Bassas va preparar, almenys, dues peces que es poden incloure dins aquest corrent. Una és un medalló dedicat l'any 1919 a la Pau amb motiu de l'acabament de la Primera Guerra Mundial, i l'altra, la peça que s'il·lustra. Aquesta darrera és la medalla corporativa que el Reial Cercle Artístic de Barcelona va decidir crear l'any 1917. La iconografia de la medalla associa la bellesa i el geni inventiu i creador com a estímuls de l'artista. En aquest sentit, a l'anvers es mostra una cara femenina que representa la Bellesa, mentre que al revers el genet que cavalca un cavall s'identifica amb Ícar, inventor mitològic. Pel que fa a l'estètica de la peça, destaca la subtil combinació de trets clarament classicistes i un fi exotisme. A.E.-R.

Pau Gargallo
(Maella, 1881 – Reus, 1934)
Exposició Círculo Artístico de Barcelona
1905

MNAC/GNC 111866

Ø 45 mm

Antoni Parera
(Barcelona, 1868-1946)
Palau de Justícia de Barcelona
1908

MNAC/GNC 62769

Ø 70 mm

Enric Bassas
(Tiana, 1890-1975)
Reial Cercle Artístic de Barcelona
1917

MNAC/GNC 111862

Ø 45 mm

Índex

Absis d'Àneu 32, 33
Absis del Burgal 34, 35
Absis d'Engolasters 61
Absis laterals de Pedret 30, 31
Absis de la Seu d'Urgell 22, 23
Altar de Tavèrnoles 21
AMETLLER, Blai 315
Anap 79
ANGLADA CAMARASA, Hermen 270, 271, 303
ANTIGÓ, Joan i BORRASSÀ, Honorat 101
ANTOLÍNEZ, José 173
Apòstols d'Àger 37
ARISSA, Antoni 350
ARMENGOL, Manel 358
ARNAU, Eusebi 389
Arqueta de sant Esteve 45

Bàcul de Mondoñedo 67
Baldaquí de Tost 37
BASSANO, Jacopo 161
BASSAS, Enric 391
BERMEJO, Bartolomé 120, 121
BERRUGUETE, Pedro 157
Biga de la Passió 65
Bitllet de 5 pessetes de la Generalitat de Catalunya 387
BLAY, Miquel 245, 251
BOUDIN, Louis-Eugène 239
BRU, Ayne 149
BRULL, Joan 245
BURGUNYA, Joan de 151
BURNE-JONES, Edward 319
BUSQUETS, Joan 259

CABA, Antoni 233
Calze de la reina Maria de Luna 133
CAMILO, Francisco 173
CAMPAÑÀ, Antoni 347
CAMPENY, Damià 223
CANAL, Giovanni Antonio, dit «Canaletto» 215
CANALS, Ricard 267, 327
CANO, Alonso 313
CAPDEVILA, Manuel i SARSANEDAS, Ramon 291

Capitell andalusí d'època califal 25
Capitell i imposta d'Àger 25
Capitells del pilar de Camarasa 49
Capitells de Sant Francesc 49
Capitells de Santa Maria de Besalú 47
CARBONELL, Claudi 346
CARRACCI, Annibale i ALBANI, Francesco 164, 165
CARRACCI, Ludovico 211
CASALS I ARIET, Josep Maria 346
CASANOVAS, Enric 281
CASAS, Ramon 247, 249, 301, 321
CASAS ABARCA, Pere 344
CASCALLS, Jaume 85
CATALÀ PIC, Pere 348
CATALÀ-ROCA, Francesc 352
CATANY, Toni 363
CENTELLES, Agustí 351
Cercle de Gil de Siloé 119
CERUTI, Giacomo, dit «Il Pitocchetto» 216, 217
CLARÀ, Josep 283
CLARASÓ, Enric 251
COLITA 354
COLOM, Joan 355
Colom eucarístic 65
Copó de la Cerdanya 67
COSSA, Francesco del 193
CRANACH, Lucas, «el Vell» 199
Crist del 1147 57
CRISTÒFOL, Leandre 297
Croat de Barcelona 377
CRUZ, Diego de la 131

DALÍ, Salvador 289, 333
DALMAU, Lluís 110, 111
Denari d'*Iltirta* 371
Diner de Barcelona 375
Diner episcopal de Vic 375
DISDÉRI, André-Adolphe-Eugène 343
Doble principat de Barcelona 379
DOMINGO, Francesc 287
Dovella de Ripoll 47
Dupondi de *Tarraco* 373

ELIAS, Feliu 281, 331
Encenser 45

ESCALER, Lambert 259
ESCLUSA, Manuel 360
Escola alemanya 113
Escola centreeuropea 141
Escola flamenca 131
Escola francesa 89
Escut d'or de Barcelona 381
ESTEVE, Francesc 357

FERNÁNDEZ, Pere 151
FERRER, Jaume 106, 107
FERRER MIRÓ, Joan 241
FIESOLE, Giovanni da, dit «Fra Angelico» 207
FIESOLE, Mino da 155
FOLGOSA MARTÍ, Enric 359
FONTCUBERTA, Joan 364
FORMENT, Damià i col·laboradors 157
FORMIGUERA, Pere 363
FORTUNY, Marià 229, 230, 231, 301, 317, 319
FRAGONARD, Jean-Honoré 201
FREIXA, Ferran 361
FRITH, Francis 342
Frontal dels Arcàngels 69
Frontal d'Avià 62, 63
Frontal de Baltarga 61
Frontal de Cardet 39
Frontal de Rigatell 69
Frontal de Santa Maria de Taüll 55
Frontal de la Seu d'Urgell o dels Apòstols 21

GALLEGO, Fernando 123
GARCIA DE BENAVARRI, Pere 113
GARGALLO, Pau 293, 391
GAUDÍ, Antoni 261, 262, 263
GENER, Guerau i BORRASSÀ, Lluís 102, 103
GIMENO, Francesc 273, 329
GIOVANNI, Piero di, dit «Lorenzo Monaco» 207
GODES, Emili 338, 339, 350
GÓMEZ, Simó 235
GOMIS, Joaquim 352
GONZÁLEZ, Juli 295, 297, 335, 337
GOYA, Francisco de 202, 203
GRAÑÉN, Blasco de 105
GUILLUMET, Jordi 365
GUTIÉRREZ SOLANA, José 277

HASSALL, John 323
HOMAR, Gaspar 253
HOMAR, Gaspar i PEY, Josep 253
HUGUÉ, Manolo 283, 285, 333
HUGUET, Jaume 114, 115, 116, 117

JUJOL, Josep Maria 261

LACOMA I FONTANET, Francesc 223
LAGUILLO, Manuel 361
Làpida sepulcral de Margarida Cadell 137
LLADÓ, Josep Maria 350
LLIMONA, Josep 247
LLOBET, Joan 83
LLORENS, Martí 362
LLOYD, Otho St. Clair 356
LONHY, Antoine de 133
LÓPEZ, Vicente 225, 317
LORENZALE, Claudi 227

MADRAZO, Federico de 229
Majestat Batlló 57
MANI, Carles 275
MANRESA, Kim 359
Mare de Déu 97
Mare de Déu. Manufactura parisenca 141
Mare de Déu de Ger 39
Mare de Déu de la Llet 147
Mare de Déu i sant Joan del Davallament d'Erill la Vall 55
Maria Magdalena 139
MARTÍ ALSINA, Ramon 237
MARTÍNEZ SÁNCHEZ, José 343
MARTORELL, Bernat 109
MASANA, Josep 349
MASPONS, Oriol 353
MASRIERA, Lluís 257
MATES, Joan 99
MATEU, Jaume i PERIS SARRIÀ, Gonçal 97
MELÉNDEZ, Luis Egidio 177
MENA MEDRANO, Pedro de 179
MERCADÉ, Benet 233
Mestre d'Albatàrrec 105
Mestre de Baltimore 89
Mestre de la Conquesta de Mallorca 78, 79
Mestre de l'Epifania d'Anvers 149

Mestre d'Estopanyà 87
Mestre de Frankfurt 147
Mestre de la Porciúncula 125
Mestre de la Seu d'Urgell 123, 125
Mestre de Sixena 90, 91
Mestre de Soriguerola 81
Mestre de Villahermosa 93
MIELICH, Hans 209
MIR, Joaquim 267, 269, 303, 327
MISERACHS, Xavier 353
MOLES, Pasqual Pere i TRAMULLES, Francesc 315
MORAGUES, Pere 134, 135
MORALES, Luis de, dit «el Divi» 161
MORATÓ, Jacint 389
MUR, Ramon de 99

NOBAS, Rossend 237
NOGUÉS, Xavier 285, 331
NONELL, Isidre 273, 275, 329
NUNYES, Pere 152, 153

OLLER, Pere 129
ORTIZ ECHAGÜE, José 344

PACHER, Michael 139
PARERA, Antoni 391
Pellofa de l'església de Santa Maria de Vilafranca del Penedès 385
PERIS SARRIÀ, Gonçal 94, 95
1 pesseta de Madrid 387
5 pessetes de Barcelona 383
PICHOT, Ramon 323
PIDELASERRA, Marià 265
Pintures de Boí 26, 27, 28, 29
Pintures de San Pedro de Arlanza 70, 71
Pintures de Sant Climent de Taüll 40, 41, 42, 43
Pintures de Santa Maria de Taüll 50, 51, 52, 53
Pintures de Sorpe 58, 59
PIOMBO, Sebastiano del 195
PLA, Francesc, dit «el Vigatà» 188, 189
PLA JANINI, Joaquim 345
Ploraners 137
POMÉS, Leopoldo 356
PORQUERAS, Joan 347
PUIG I CADAFALCH, Josep 255

QUENTIN DE LA TOUR, Maurice 201

Ral d'or de Mallorca 379
5 rals de Vic 383
REBULL, Joan 289
REGOYOS, Darío de 269
REIXAC, Joan 125, 126, 127
RIBALTA, Francesc 167
RIBALTA, Jorge 365
RIBERA, Josep o Jusepe de, dit «Lo Spagnoletto» 168, 169
RIBERA, Romà 243
RIGALT, Lluís 227
RIVAS, Humberto 362
ROBIÓ, Bartomeu de 87
ROBUSTI, Jacopo, dit «Il Tintoretto» 159
RODIN, Auguste 243
RUBENS, Peter Paulus 199, 213
RUSIÑOL, Santiago 249
RUYSDAEL, Salomon Jacobsz. van 215

SALA, Andreu 179
Sala capitular de Sixena 72, 73
SANGLADA, Pere 101
SAN LEOCADIO, Paolo da 159
Sant Francesc 49
Sant Sebastià 155
SEGUER, Guillem 83
Seguidor de Mino da Fiesole 155
SER GIOVANNI, Giovanni di, dit «Lo Scheggia» 192, 193
SERRA, Antoni i PEY, Josep 255
SERRA, Pere 93
SERT, Josep Lluís 291
SILOÉ, Diego de 313
SILOÉ, Gil de 119
SIRERA, Ton 357
SISLEY, Alfred 265
STANZIONE, Massimo 180, 181
STRIGEL, Bernhard 209
SUÑOL, Jeroni 225
SUNYER, Joaquim 279, 305, 325

Taller de Sant Bertran de Comenges 81
Taller dels Vergós 119
TÀPIES, Antoni 307
TERRÉ, Ricard 355

THEOTOKÓPOULOS, Doménikos, dit «El Greco» 162, 163
TIEPOLO, Giandomenico 196, 197
TIZIANO VECELLIO 211
TIZIANO VECELLIO i taller 195
TOGORES, Josep de 287
TORRES-GARCÍA, Joaquim 277, 305
TOULOUSE-LAUTREC, Henri de 325
TOURNAI, Joan de i FRANÇA, Jacques de 134, 135
Tremís de Barcelona 375
Trentí de Barcelona 383
Tresor de denaris romans d'Empúries 373
Tresor de la neàpoli d'*Emporion* 371
Tresor d'Òdena 377
Tresor de Puig-reig 385
Tresor de Sant Pere de Rodes 381

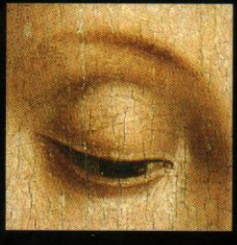
ÚBEDA, Manel 360
URGELL, Modest 241

VACCARO, Andrea 182, 183
VALLMITJANA, Agapit 235
VAYREDA, Joaquim 239
VELÁZQUEZ, Diego 167
VIDAL, Frederic 257
VILADOMAT, Antoni 184, 185, 186, 187

XIMÉNEZ, Miguel 129

ZURBARÁN, Francisco de 171, 175
ZURBARÁN, Juan de 177

MNAC



ISBN 84-8043-136-9